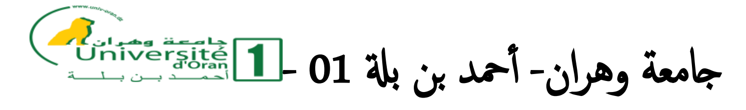
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران- أحمد بن بلة 01 - 

كلية الآداب والفنون — قسم اللغة العربية وآدابها

سيميائية الفواتح السّردية في الخطاب الشّعري العربي المعاصر

- صلاح عبد الصبور أنموذجا -

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: السيميائيات وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة :

لجادي سوريّة

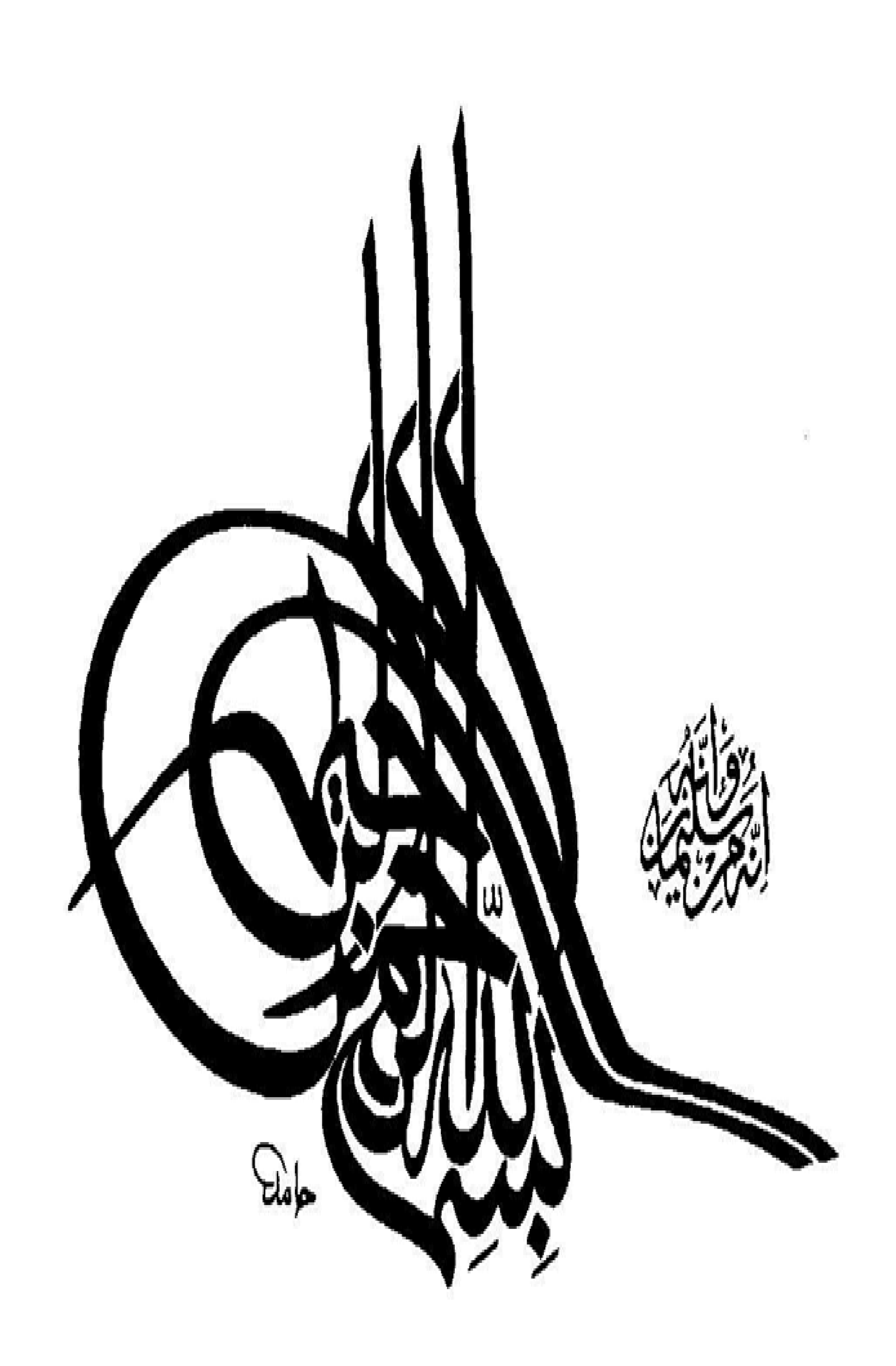
إشراف الأستاذ الدكتور:

اسطمبول ناصر

لجنة المناقشة:

❖ أ.د بلقاسم هواري	رئيسا	جامعة وهران - 01-
❖ أ.د اسطمبول ناصر	مشرفا ومقررا	جامعة وهران - 01-
❖ أ.د آيت حمادوش فريدة	مناقشا	جامعة وهران - 01-
❖ أ.د منصوري مصطفى	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
❖ أ.د كاملي بلحاج	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
❖ أ.د زروقي عبد القادر	مناقشا	جامعة تيارت

السنة الجامعية: 2017/2016



إهداء

إلى الذي بتوصيفه يتأبّى اللسان عن التعبير ويجف اليراع عن التحبير

إذ تتصارع الكلمات وتتزاحم الحروف ولن تليق بمقامه أو تطاول قامته فتهوى إجلالا...معذرة

بإنسانيته.........حكمته.........حنكته.........حلمه.........

أومأ لي كيف تكون الحياة...فتح عيناي على الوجود...فتح لي آفاقا على المجهول...

علمني كيف أجتاز المسالك الكأداء...كيف أجعل منها مطيَّة وتكيَّة لبلوغ نجد الحياة...

نظرته تغسلني من ثواني اليَّأس والقنوط ... صمته وقود للانتفاض والنهوض

أبي

إلى التي بحنانها،ببسمتها،بلمستها تحلي العلقم ،نظرية عطاء لامتناهي ومنبع ثرٌّ لا ينضب

تكبَّدت عناء تحمل مسؤولياتي...... علمتني طقوس الصبر وفنون التَّحدي

أمي

إلى الذي كان لي نعم الصديق وخير المعين...سندي دوما ورفيق دربي

زوجي

إلى سلطة الحبّ الأبدي **إخوتي وأخواتي** وكل فرد من عائلة **لمجادي ومرابطي**

إلى صغيري دوما **عماد عبد العزيز**

إلى قرّة عيني وفرحة عمري... جدول الصَّفاء ... حفظهما الله وأدام بهما خضرة البيت

محمد و البتول

السَّنة الجامعيَّة : 2016 / 2017



الحمد لله الذي برحمته ونعمته تمَّ هذا البحث

وإنْ كان هناك من يستحقَّ الشكر بعد الله

والديَّ الكريمين

سراجا حياتي ..... وزادا رحلتي

ومن كمـــال الفضل شكـــر ذويه، لذا يطيب لي أن أتقـــدم بشكـري وتقديـــري

لأستاذي المشرف الدكتور **ناصر اسطمبول** الذي وجدت فيه نعم الموجه

لكريم خلقه ونبل صفاته فتعلمت من صمته وكلامه ،حركته وسكونه

وأدركت معه مقولة الرافعي

" لولا وخز الإبر لما استقام الثوب "

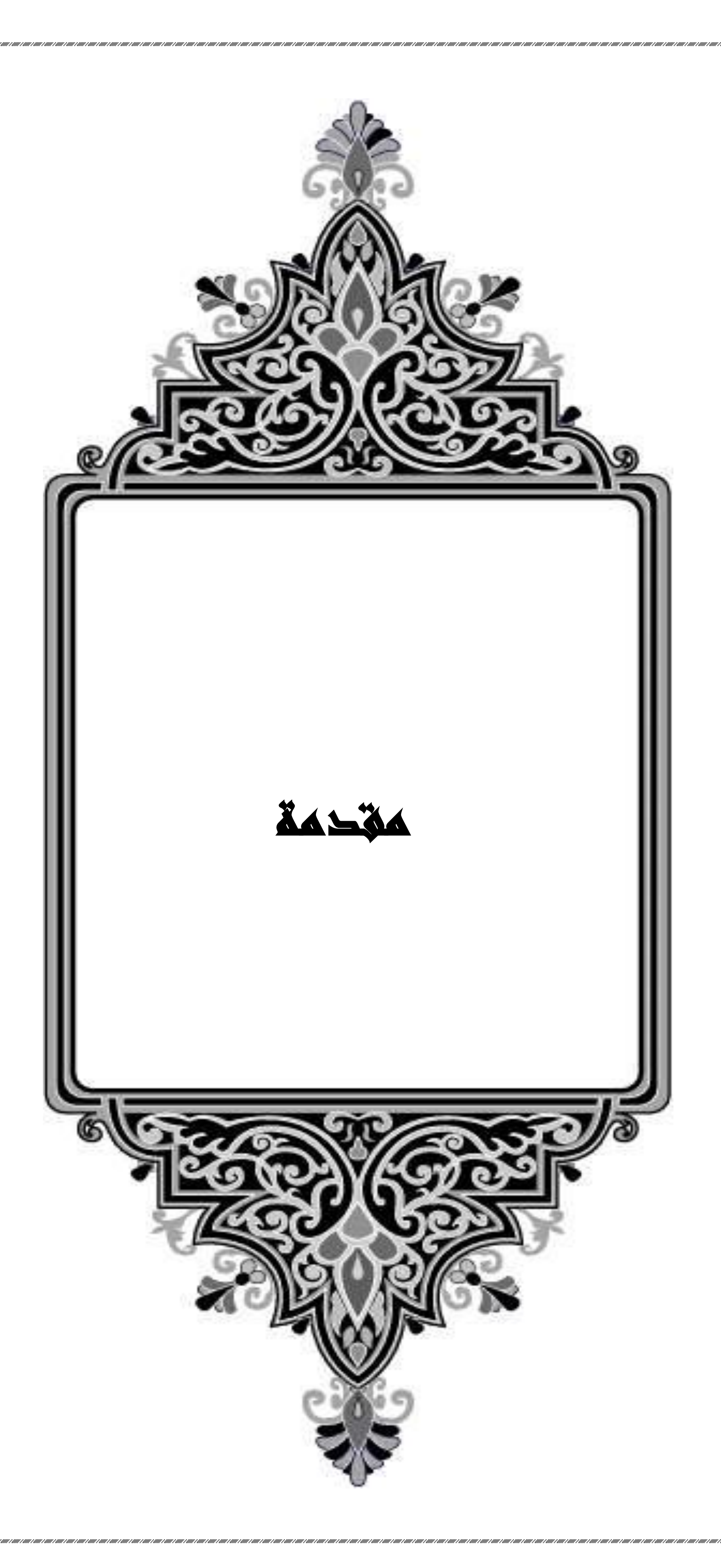
كمـــا أتقدم بموفور الشكـــــــر و جميل الامتـــنـــان

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل

أساتذتي،إخوتي وأخواتي وكل من دفعني إلى خوض غماره

مرابطي أمحمد

الذي صبر على مغبَّة إنجازه ... وسهر على إخراجه



مقدمة

إنَّ الكتابة الشعريَّة وعبر انعتاقها عن المُحُدّدات القبليَّة وتخطّيها للمسالك التي ارتهنت إليها في عرف أنماطها التقليديَّة قد تعدَّت ضيق التصنيف ورتابة التوصيف بدءً بفاتحة الخطاب الذي تجاوز قاريَّة المطلع وأحاديته إلى أنماط متباينة وأنساق لا متناهية .

نصب هذا التخطَّي تهيَّأت فواتح الخطاب الشّعري المعاصر وفق تشكيلات تُخالف ما يقابلها في الشّعر التقليدي وهي تتنحَّى عن السَّنن المسبق وتتأبَّى التشكُّل المغلق لتخطو على مسالك التمدُّد في رحاب المطلق المتعدّد، حين انبرت لها مُكْنة التهجين البنائي تبعًا للتَّحول الذي باشر الخطاب الشّعري في صوغه المنفتح على المتغاير من تكوينه حيث أصبح من العسير الوقوع على خطاب شعري معاصر لا يرتكن في هيكلته على هذا المعطى الذي يؤدي إلى تفرُّد الهيئة عبر التَّوسع لاحتواء مختلف الصّيغ البنائية.

يعدُّ خطاب "**صلاح عبد الصبور**" الشّعري أنموذجا للبحث الذي نتوخى معالجته كونه تعدَّى تلك المحدّدات لوظيفة البناء التي تُمليها بلاغة الجنس، لينتقل من الجاهز المغلق إلى المفتوح المُتَداخل، وفق استدعاء أنساق متعدّدة عبرها يتشكَّل هيكل النَّص بدءً بالفاتحة بوصفها العنصر النَّسقي الأوَّل الذي يتوّج الخطاب ومحطة الانطلاق لمساره وضمنها يتمُّ تفاعل العناصر البنائيَّة للشّعر مع الخصائص الفنيَّة للأنواع الأدبية الأخرى ولاسيَّما السَّرد لما يتمتع به من رحابة التَّوسع وما يحفل به من ملامح متنوعة تتيح إمكانية المتح من آلياته.

بما أنَّ اهتمامنا ينصبُّ على الفواتح النصيَّة للخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** يمكننا التساؤل عن كيفيَّة تشكُّلها عبر تقصّي طبيعة اندماجها بالصّيغ المخالفة وبخاصة السَّرد الذي بسط هيمنته على جسد الفواتح فجاءت مرصَّعة بالمُشَكَّلات السَّردية التي يشكلُّ حضورها المنطلق الذي يسوق الخطاب نحو القصّ والحكيّ، وفي استدعائها توليف بين المتناقض والمتنافر من التراكيب رغبة في التمدُّد إلى غرائبية الصوغ والتَّوسع على عجائبيَّة النسج، ممَّا يؤدي إلى ذلك التقليب المتداخل ويضعنا نصب اعتياص الوقوف على متريَّة التَّحديد.

من هنا انسلت الفواتح عن إملاءات التركيب النَّحوي وانشقت عن المعيار التقليدي حين تواشجت بالخطاب السَّردي وسايرته في خطى حداثته عبر أنماط متنوّعة من الأداء الصَّوغي الجامع الذي ينبو عن التعدُّد الصوتي والتلوين النَّسقي .

على هذا النحو من الحذو، تحدَّدت لنا جملة من التساؤلات، نجملها فيما يلي:

- كيف يُشكّل "**صلاح عبد الصبور**" فواتح خطابه الشّعري وما الموقع الذي تحتله في خطابه، ومدى فعاليتها في توجيه مساره وتجليَّة دلالاته ؟

- إذا كان خطاب **صلاح عبد الصبور** ينهض فعل التَّداخل بين المتغاير من الصّيغ وبخاصة السَّرد، إلى أيْ مدى تمَّ التَّفاعل بالخطاب السَّردي وتوظيف آلياته ضمن فواتح خطابه ؟

- ✓ إنْ سلمنا بأنَّ الفواتح ترد متواشجة بالصّيغ السَّردية ،كيف تُسْهم بوصفها العنصر البنائي الأوَّل في حياكة خيوط السَّرد وتوليد الحدث وتشكيل الوحدات المركزية التي تتوالد وتتنامى عبر النَّص لتحدد مسار السَّرد؟

- ✓ كيف تتأتَّى لنا مكنة مقاربة الفواتح سيميائيا بغية الكشف عن دلالاتها ؟

هذه الأسئلة وغيرها كثيرة، شكلت أرضية لها البحث الموسوم بـ:

" سيميائيَّة الفواتح السَّردية في الخطاب الشّعري العربي المعاصر "

ـ صلاح عبد الصبور أنموذجا ـ

يرِد اختياري لهذا الموضوع تبعا لدوافع ذاتية و مقتضيات موضوعية تمثَّلت في قلَّة الالتفات إلى التَّحول الذي باشر الخطاب الشّعري المعاصر في فواتحه إذ لم تظفر بتلك الحيازة من التَّصور النّقدي بالإضافة إلى محاولة مقاربتها إجرائيا بآليات كفيلة بالكشف عن دلالاتها وبالأخص السيميائية التي تعد من أكثر المناهج ملائمة للخطابات الشعريَّة ولاسيَّما تلك التي ينصب عليها بحثنا.

إذا كان التعامل مع الفواتح السَّردية في الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** يسْتوجب تصورا نظريا ومن ثمَّ الانفتاح على الحقل الإجرائي الذي يعضد فيه الباحث على المنطلقات النَّظرية، حاولت بسط أرضية منهجية لبناء أركان هذا البحث في خطة من ثلاث فصول.

تناول الفصل الأوَّل ما تقتضيه طبيعة البحث من إشارة إلى مدى انعطاف الخطاب الشّعري المعاصر إلى خطاب السَّرد في ثلاثة مباحث، تعرض المبحث الأوَّل لتواصل الشّعر بالخطابة وحقيقة ذلك التَّقاطع بينهما وأهم الأسس والآليات التي تؤسّس لتلك العلاقة. أمَّا المبحث الثاني فيغدو رصدا لنظرة القدامى لتواصل الشّعر بالسَّرد والتي ظلَّت تتراوح ما بين وضع حدود فاصلة بين ما هو شعري وما هو سردي والالتفات إلى الحضور السَّردي في الشّعر وهو يتأسَّس على تركيب متداخل. من هنا يكشف المبحث الثالث عن تواصل الشّعر بالسَّرد لدى المعاصرين عبر استدعاء الشّعراء للملامح السَّردية ومعاينة الظاهرة في ضوء النَّقد المعاصر.

بغية معرفة إستراتيجية تشكُّل الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر بما يُمَكّن من الظّفر بملمح تصوري يتيح الانفتاح على الحقل الإجرائي، قسمت الفصل الثاني إلى ثلاثة مباحث؛ عمدت في المبحث الأوَّل إلى بيان أنساق الفواتح ومحدّدات تَشَكُّلها البنوي عبر التلقي والتي تنوعت ما بين بصرية وإيقاعية ودلالية. أمَّا المبحث الثاني، فخصصته لتجلّي صيغ الفواتح ضمن أنساق الخطاب الشّعري وأمَّا المبحث الثالث فعنونته بـ الفواتح الشعرية عبر إستراتيجية التَّناص، من حيث الكشف عن التضارع النَّسقي لنصيَّة الفواتح وفضائها الداخلي إذ تتموضع في موقع إستراتيجي يتيح لها مكنة تحقيق أواصر علاقات

متينة بأنساق بنائيَّة مجاورة لها من تواصل مع العنوان وتجاوب مع المتن الشّعري وتعالق مع الخاتمة بالإضافة إلى الكشف عن الفواتح في ضوء إجرائيَّة التَّناص الخارجي.

عبر ما سلف نخلص في الفصل الثَّاني إلى فعاليَّة الفواتح في تشكيل الخطاب الشّعري المعاصر ليأتي الفصل الثَّالث محاولة لمقاربة الفواتح من خلال الكشف عن سيمياء الصّيغ السَّردية للفواتح الشعريّة في خطاب "**صلاح عبد الصبور**" والذي يتوزَّع على ثلاث مباحث، تناول المبحث الأوَّل سيمياء السَّرد الروائي في الفواتح الشعريَّة، إذ يصبح السَّرد النَّسق المشكّل لهيكل الفواتح بملامح سرديَّة متنوعة من شخصيات ،أحداث، صراع وحبكة ،كما تتجلَّى الذَّات في البداية بوصفها ساردا روائيا فتكون دفقة الانطلاق للمسار السَّردي. أعقبته بمبحث يحاول الوقوف على سيمياء القصّ العجيب في الفواتح الشعريَّة وختمته بمبحث يكشف عن سيمياء المحكي في الفواتح .

استندت في هذا البحث الذي عرج عليه تأمُّلي على مجموعة من المصادر والمراجع، التي هدتني سواء السبيل وكانت الرفيق المعين في تحديد ملامحه، وبخاصة الكتب التي تناولت قضايا الشّعر العربي المعاصر، غير أنَّ بحثنا يرد محاولة لرصد ظاهرة واضحة المعالم تفتقر لدراسات ومراجع تتعلق بصلب الموضوع المتمثل في فواتح الخطابات الشّعرية ممَّا شكَّل اعتياصا في تناولها وأفرز عسر الاستحواذ عليها وقد اكتفينا بالنزر القليل من الدراسات المتمثلة في:

الاستهلال – فنّ البدايات في النَّص الأدبي" لـ **ياسين النصير/** هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل – لـ **خليفي شعيب** / مدخل إلى عتبات النص لـ **بلال عبد الرزاق،** البداية في النص الروائي لـ **صدوق نور الدين.**

بما أنَّ طبيعة البحث تقتضي الوصف والتحليل، استعنت بالمنهج الوصفي التحليلي في رصد مباحث هذه الدراسة التي تظلُّ في حاجة إلى تعديل وضبط وتقويم اعوجاج وتوسّع بمنطق المساءلة إذ لا ندَّعي الإجابة على جميع الإشكالات المطروحة .

ختاما يسعني إلاَّ أنْ أنوّه بكلّ من كان لي عونا وسندا وأخص بالذكر الأوفى والشكر الموفور أستاذي المشرف الدكتور **ناصر اسطنبول** من خلال توجيهاته العلمية الصارمة وكل الفضل لأساتذتي الذين كان لهم الفضل في مسيرتي الدراسيَّة.

أسأل الله السَّداد في القول والرَّشاد في الفكر والإخلاص في العمل، والحمد لله وحده والصلاة والسَّلام على محمد " **صلى الله عليه وسلم** " .

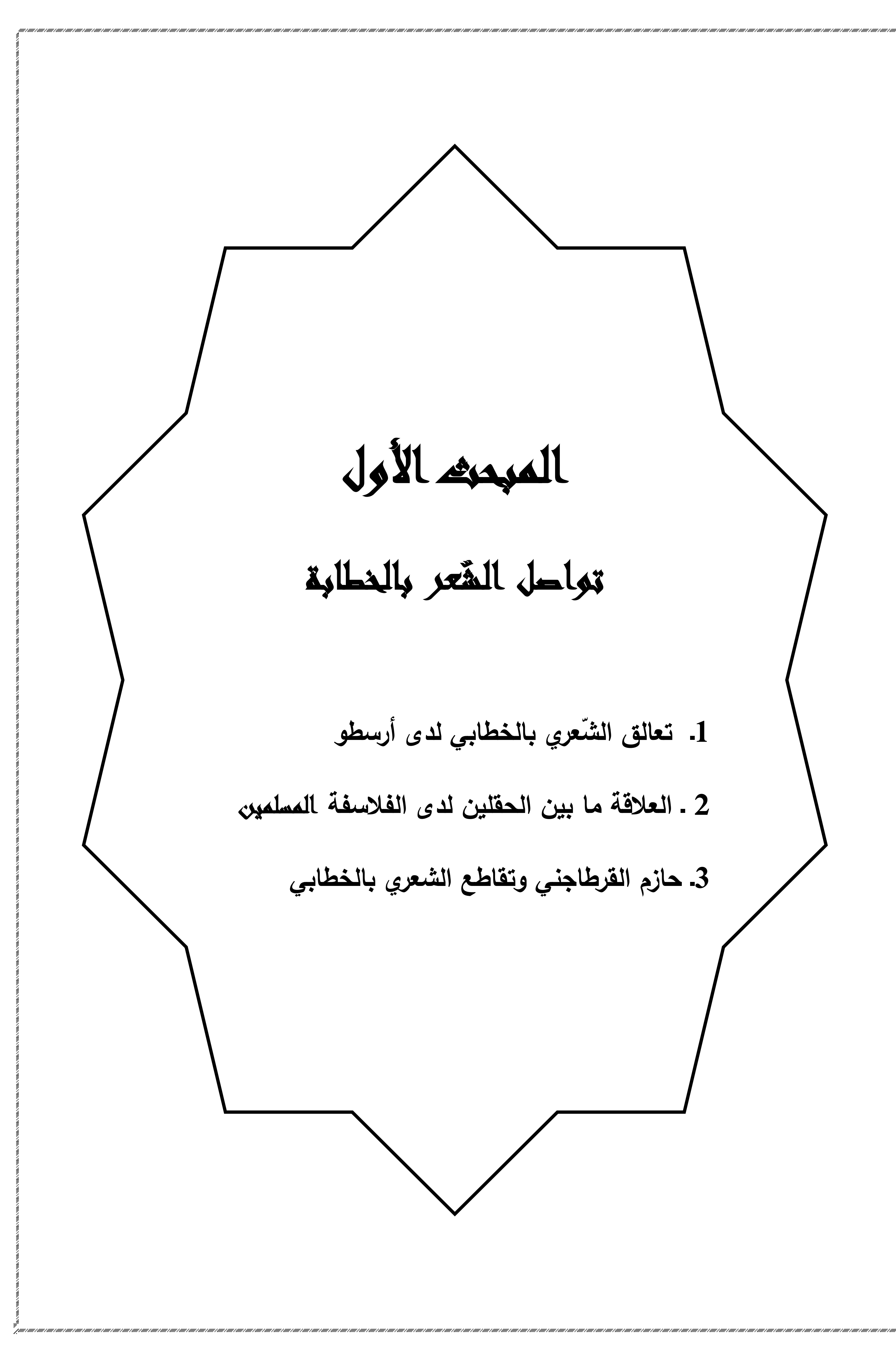


الفصل الأول

انعطاف الخطاب الشعري

إلى خطاب السرد





المبحث الأول

تواصل الشّعر بالخطابة

1. تعالق الشّعري بالخطابي لدى أرسطو
2. العلاقة ما بين الحقلين لدى الفلاسفة المسلمين
3. حازم القرطاجني وتقاطع الشعري بالخطابي

إنَّ الخطابة وعبر تاريخها انبرت لها وسائل وتقنيّات بلاغية كفيلة بتحقيق ذلك المَقْصد الذي تتأوَّبُه وهي تؤدي مسوغات الإقناع، وبذلك تحققَّ ذلك التقاطع ما بين الشّعر والخطابة من جهة كونها "تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"[1] و ما يحتفي به الشّعر من وسائل و تقنيّات مُخولة بذلك.

وإذا ما رمنا البحث عن وشائج الشّعر بالخطابة نجدها متأصّلة في التراث الفلسفي بدءً **بأرسطو** بوصفه "خالق هذين العلمين ؛الخطابة والشعريّة ولهذا فلا يستقيم بحث ذو طبيعة تاريخية لا يبدأ من حيث تبدأ الأمور"[2].

وعليه فإنَّ السؤال الذي لا يفتأ يراودنا يتمخض حول مدى تواصل الشّعر بالخطابة وأهم الأسس والآليات التي تؤسّس لتلك العلاقة.

01. تعالق الشّعري بالخطابي لدى أرسطو:

أحدث **أرسطو** قطيعة مع المعتقدات التقليدية وحفرياتها التصورية الحَرجة من حيث ضيق التحديد إثر تجاوز خلفية **أفلاطون**، ذلك أنَّ تأصيل جمهوريته الفاضلة بمنّأى عن تلك الجمالية للأنساق التي يؤديها الشّعر قائم أساسا على مفهومه للمحاكاة الذي يتمفصل على ثنائية "**الحقيقة/الوهم**" وقد جعل الفلسفة الخطاب الأرقى بوصفه مصدرا للمعرفة والشّعر في مرتبة دنيا إذ يقع على طرف النقيض من إنتاج المعرفة وإدراك الحقيقة فالذين " يتأملون الكثرة la pluralité من الأشياء الجميلة دون أنْ يرو الجميل في ذاته(....)

---

[1] – طاليس أرسطو ،الخطابة ، ترجمة وتعليق بدوي عبد الرحمن ، الترجمة العربية القديمة ، دار القلم ،بيروت ، لبنان 1979 ص.09.

[2] – الولي محمد، الاستعارة محطات؛ يونانية ،عربية وغربية ، دار الأمان ، الرباط ،المغرب، ط.01 ، 2005 ، ص.10.

سنقول عن هؤلاء أنَّ كل ما لديهم ظنون فحسب وأنّهم يفتقرون إلى أيَّة معرفة حقَّة بموضوعات ظنهم"[1]. وإذا كان **أفلاطون** قد وسّع الهوة ما بين الشعر والفلسفة بل وإلى حدّ تأجيج التدافع بينهما بوصفه تدافعا ما بين "**العقل والخيال**"،"**الحقيقة و الوهم**"،"**الواقع والزيف**""**الإقناع والإمتاع**" فإنَّ الشّعر ما كان ليقف على سنام الوجود إلاّ مع أرسطو من خلال اهتمامه بإعادة صياغة مفهوم المحاكاة الذي منحه بعدا آخر، فالشّعر لا يحاكي ما هو كائن وإنّما ما ينبغي أن يكون ويضطلع بمهمة إثارة الشفقة أو الخوف أو ما يسميه بـ "**التطهير**" موجها إلى فئة محددة متقصّدا التأثير والإقناع على حدّ ما أبان عنه في مِؤلفه "**الشعريّة**" معتقدا أنّ " الحديث عن الفكر فمحله المقالات الخاصة بالخطابة وكل ما عبر عنه باللغة فهو من قبيل الفكر وأجزاؤه : الإثبات والمناقضة وإثارة الانفعالات العنيفة مثل؛ الشفقة و الخوف و الغضب"[2]

ضمن هذا المجتزأ من التحديد يؤدي **أرسطو** دفعا تنظيرنا يرهّص لمسألة تعالق الشّعري بالخطابي، ذلك أنّ إسناد وظيفة **التطهير** للشعر إقرار لما يؤديه من وقع بلاغة الإقناع عبر ما يرتهن إليه من فعاليّة الإبداع وبالتالي ينخرط ضمن مدارة الخطابة بوصفها نمط من التفكير تؤديه فرادة الصوغ عبر اللغة ينصبّ قصد الأخذ بفاعلية الإقناع بحيث اعتبرها **أرسطو** "مسلك البرهان وتجلّي الفهم وتحقيق الإدراك للخطيب العاجز عن توصيل الأفكار وبلوغ المرام"[3] مستخدمة في ذلك وسائل وتقنيات بلاغية من لغوية وعقلية وعاطفية تبرز حضورها من جهة ما تنتهي إليه في تأديّة المبتغى.

---

[1] – ستيس وولتر ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، تر.مجاهد عبد المنعم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط. 02 ،2005 ، ص. 125.

[2] – طاليس أرسطو، في الشّعر، تر.عياد محمد شكري ، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967 ،ص.106.

[3] .Voir, Aristote, Rhétorique, tra. Dufour Médéric et Wartelle André, Live 03[em], ed. les belles lettres, Paris, 1980, 2[em] t, P.38.

غير أنَّ الوسائل البلاغية وإنْ كانت في الحاصل العام اللحمة الجامعة ما بين الشّعر والخطابة ذلك أنّ " كلمة بلاغة كل كلام يضطلع بمهمة الإقناع لا الإمتاع فحسب وتُسَخّر لأجل هذه الغاية كلّ الإمكانات الفكرية والعاطفية و اللغوية ...وواضح أنَّ الأداة اللغوية لا تصبح غاية في ذاتها على غرار ما لحظناه في البلاغة بمعناها الأوَّل، إنّها مجرد أداة لغاية تتعالى عليها وهي غاية الإقناع...فإذا كان الاستعمال الأوَّل لكلمة بلاغة يتطابق مع معنى الأدب فإنَّ المعنى الثاني يتطابق مع الخطابة خاصة والإقناع عامة"[1] فهل تتعارض الوسائل ليستقل كل طرف بنمط خاص أم تتزاوج بحضورها في الخطاب الواحد؟

تنزع الوسائل البلاغية منزعين لدى **أرسطو** من جهة كونها " مقوما حجاجيا (تحت تسمية الشاهد في الكتاب الأول) واعتبارها محسنا لفظيا في الكتاب الثالث"[2] و لعل هذا الموقف المتذبذب راجع إلى محاولة إقامة الحدود ما بين الشّعر والخطابة وهو ما نلمح تجاوبه لدى **فرنسوا مورو** في تأكيده أنَّ " البلاغة القديمة متعودة على إقامة تميز بين هذين النوعين من التشبيهات، إنَّ إحداهما خطابية في حين أنَّ الأخرى شعريّة؛ الأولى مقدَّمة كشاهد ولأجل العقل هي نوع من الاستقراء المستخدم في الاستدلالات والثانية تقدَّم لتنوير الشيء وتلوينه وتزيينه "[3] .

وانطلاقا من هنا وارتدادا إليه تصبح الوسائل البلاغية هي سبب الفصل ما بين الحقلين الشّعري والخطابي بحيث يميز **أرسطو** ما بين الشّعر والخطابة على أساس أنَّ لكل نوع أسلوب يليق به ومن ثمَّ يفرّقُ ما بين اللغة الشعريَّة ولغة الخطابة القائمة على البرهان.

---

[1]– مورو فرانسوا، البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية– تر.الولي محمد، جرير عائشة، دار الخطابي، ط.01 1889، ص.05.

[2] – الولي محمد ،الاستعارة محطات؛ يونانية، عربية و غربية، ص.453.

[3].– المرجع السابق،ص.39.

وبناءً عليه تتوزَّع الوسائل البلاغية بوصفها آليَّة أساسيَّة لكل خطاب إلى ثلاثة أصناف؛ حجاجيّة، شعريّة واستشارية، ومن هنا كان للوسائل البلاغية ولاسيَّما الاستعارة عبر نمطها الرابع المتمثل في الاستعارة التناسبية مطلق التوثّب في تشكّل ينهض على المنطق بما تقتضيه من عمليات عقلية كالاستنتاج والاستدلال حيث تكون "مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأوَّل كنسبة الرابع إلى الثالث فيصبح عندئذ أنْ يستعمل الرابع بدلاً من الثاني والثاني بدلاً من الرابع "[1] و أسقط **أرسطو** النصيف عن ذلك بمثال فحواه " نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النَّهار".

ضمن هذا المجتزأ من التحديد يتضح أنَّ الوسائل البلاغية لدى **أرسطو** بما فيها الاستعارة تنزع منزعين على حسب الحقل الذي تؤدي وظيفتها ضمنه ومن ثم ترتهن إلى المسلك المخول إليها إذ تقتصر وظيفتها في الشعر على تقليب متريّة نسق اللغة إلى انعطاف مغاير بينما تغدو في الحقل الخطابي آلية معرفية وأداة إقناعية تتوخى المقاصد الحجاجيّة ولا يمكن البتة الاستغناء عنها لما تؤدّيه من فعالية في تقريب الفهم وتوضيح الرؤى كونها " ليست مجرد زخرفة بل أداة عرفانية تتوخى التعليم والتوضيح..."[2]

ومن ثم نخلص مع **أرسطو** إلى التراوح في تحديد العلاقة ما بين الشّعر والخطابة عبر منح الوسائل البلاغية ذلك الموقع البيني بوصفها محسنا بلاغيا حينا ومقومًا حجاجيًّا حينا آخر.

---

[1] – طاليس أرسطو، تر.عياد محمد شكري، في الشعر، ص.118.

[2]– المرجع نفسه، ص. 122.

وعليه لا نقرُّ بالفصل بين الشّعر والخطابة عبر الوسائل التي تظلُّ في موقع المُراوحة يبن قرائن الأبنيّة المُتداخلة محْدثَة تلك الفوارق المُتدافعة لأنَّها متعلقّة و كذا مثيرة وعليه فما تؤديه من إمتاع لا ينفي عنها وظيفة الإقناع فما هو جمالي يثير انتباهنا محدثا إعجابا ومن ثم اقتناعا ، وإن انبرى الفصل في موقع المتلقي فإنَّها ستظل مأخذا مزدوجا بين الإمتاع والإقناع فهناك تعالق بين العلاقتين ومن ثمَّ تواصل ما بين الحقلين.

كما تمدَّد طرح **أرسطو** إلى مآخذ تصورية أخرى حين أقرَّ أنَّ " للشّعر أسلوب خاص وللخطابة أسلوبها الخاص كذلك... فالغموض هو أهم خاصيّة في الاستعارات الشعريّة في حين أنَّ هذا الغموض هو العدو اللّدود للخطابة إذ إنَّ غاية هذه الإقناع ولا يمكن لكلام غامض أنْ يقنع "[1] وعليه يتراءى الفصل ما بين الخطابين من حيث الأسلوب واشتراط الوضوح للخطابة والغموض للشّعر، ذلك أنَّ تحصيل معرفة يقتضي الإقناع وفي المقابل يتطلب الإقناع الوضوح.

غير أنَّه لا يجد بدًا من التسليم أنَّه ما كان للخطابة أنْ تنتهي إلى ذلك المقصد من الإقناع لولا غموض الأسلوب وغرابته " وفي هذا المجال يشعر النَّاس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء...و لهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأنَّ النَّاس تعْجَبُ بما هو بعيد وما يثير الإعجاب يُسّر ويمتع وفي الشّعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا "[2] . وبذلك يجمع **أرسطو** ما بين الشّعر والخطابة من حيث الأسلوب ويدخل الشّعر في دائرة الخطابة أو النثر.

---

[1] – طاليس أرسطو ،الخطابة، ص.186.

[2] – المرجع نفسه ، ص.196،197.

وبما أنّنا بصدد الاشتغال على الفواتح نلفي **أرسطو** يُحْدثُ خيط تواصل ما بين الشّعر والخطابة من حيث اعتماد الاستهلال أو البدايات أو المطالع إذ يصرح أنَّ "الاستهلال إذن هو بدء الكلام ويناظره في الشّعر المطلع...فتلك كلُّها بدايات كأنَّها تفتح السبيل لما يتلو"[1].

على هذا الملمح من الطرح ننتهي إلى الإقرار بتداخل الحقلين؛ الخطابي والشّعري ذلك أنَّ الضرورة تقتضي التداني بديلا عن التنائي.

ولمْ تظلْ هذه المسألة من حيث علاقة الشّعر بالخطابة حبيسة الأخذ لدى **أرسطو** وإنَّما تداولها النقاد والبلاغيون و**الفلاسفة المسلمون*** الذين استقو تصوراتهم من معين شعريَّة **أرسطو**.

[1] – طاليس أرسطو ،الخطابة، ص.231.

*– على سبيل التمثيل لا الحصر؛ا بن سينا، الفارابي، ابن رشد.

02- العلاقة ما بين الحقلين لدى الفلاسفة المسلمين:

إنَّ مسألة تعالق الشّعر بالخطابة لدى **الفلاسفة المسلمين** ترجع إلى تأوُّلهم وقراءتهم لمفاهيم **أرسطو** إذْ ظلَّت نظرتهم وفيَّة للمنهج **الأرسطي.**

وعبر هذا المسلك من الطرح يتضح أنَّ علاقة الشّعر بالخطابة لدى الفلاسفة المسلمين قد تفرقت بها السُّبل وتقطعت بها الأسباب من حيث تحديد مواطن التداخل ومكامنْ التخارج . ولعلَّ تصورهم ينصبُّ في الغالب حول اللغة من حيث كونها محدثة التقاطع والتباين في الوقت نفسه ،هذا ما نلفيه لدى **كمال ألفت** إذ ترى أنَّه يمكن القول أنَّ ما يشترك فيه الشّعر لدى الفلاسفة الإسلاميين مع غيره من الصنائع المنطقية التي تعدُّ جزءً من النَّسق الذي يتضمنها البرهان والجدل والسفسطة والخطابة هو استخدام الألفاظ أيْ الأقاويل، لكن الذي يميّز الشّعر عن هذه الصناعات المنطقية هو طريقة استخدامه لهذه الألفاظ ذاتها "[1] وفق هذا يتبيَّن أنَّ اللغة وإنْ كانت اللُحمة الجامعة ما بين الشّعر والخطابة إلاّ أنَّ الفلاسفة المسلمين قد جعلوها الحدَّ المائز بينهما من خلال انفراد كلّ نوع بتوظيف خاص لها ولعلَّ السَّبب في ذلك يرجع إلى اعتماد الشّعر لغة المجاز عبر الاستعارة التي تعدُّ مسلكًا لانحراف اللغة عن المعيار وسببًا في تحوُّلها عن المسار، إذ تجددها بخلع الأسمال فتمنحها حياة جديدة وولادة متجددة " هي ولادة من الدّاخل حيث لا تضاف ألفاظ جديدة إليها وإنَّما يبعث في الموجود منها روح جديد وتدخل مع المجاز في عملية انبعاث دائم "[2] ولمَّا كانت الاستعارة تفعل فعلها المنعطف باللغة حتى تغدو خطابا مفارقا للمكرور من الأسيقة في تبرم عن اللغة الحقيقية التي يتبناها الأسلوب الخطابي هذا ما يجليه **ابن سينا** حين يرى أنَّ "الشعراء يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون على

---

[1] – ألفت عبد العزيز محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984،ص.170.

[2] – البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفني– الأصول والفروع– دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط.01، 1976 ،ص.99.

الاستعارة حرصا شديدا أمَّا القول الخطابي فيحتاج أنْ يُجعل قولا شديد التقريب من الغرض وأنْ يكون اللفظ به شديد المطابقة للمعنى ...فإنَّ مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة وهو حسن العبارة ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات"[1].

على هذا المأخذ من الطَّرح يرد تصوّر **ابن سينا** وهو يفصل ما بين الحقلين الخطابي والشّعري من جهة توسُّل كلّ منها بوسائل تعدُّ المُتّكأ في تكريس فعل التخارج من جهة ما يؤديه المجاز من تعدُّد الدَّلالات وإثارة العواطف والانفعالات فيلج ضمن مدارة التخييل، ممَّا يجعله معارضا للخطابة التي تؤديها فرادة الصوغ عبر اللغة والتي تستدعي البساطة والوضوح حتى تتأتَّى مكنة الإقناع وعليه " فإنَّ القياس الخطابي قياس منطقي يهدف إلى الإقناع بقصد التصديق في حين يهدف القياس الشّعري وهو منطقي أيضا إلى التخييل، وهذا الاختلاف بين وظيفتي القياس الخطابي والشّعري يفرض على الأقل نظريا اختلاف وسائل كل منهما"[2]

في سياق هذا الطرح يؤكد **ابن سينا** على ضرورة توسيع الهوة ما بين لغة الشّعر ولغة الخطابة بل وإلى حدّ تأجيج التدافع بينهما بوصفه تدافعا ما بين الحقيقة والخيال ممَّا يدفعه إلى الحرص على ضرورة اجتناب الخطيب في لغته كل ما هو شعري ذلك أنَّ "الخطابة معدّة للإقناع والشّعر ليس للإقناع والتصديق ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر "[3].

---

[1] – ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، الخطابة من كتاب الشفاء، تح.سالم محمد سليم، وزارة المعارف، القاهرة، ص.234،235.

[2] – ألفت عبد العزيز محمد كمال ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص.196.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

غير أنّنا نلحُّ على ضرورة تخطّي تلك الازدواجية بجعل لغة الشّعر طرز وتوشية تنهض على الإمتاع ولغة الخطابة مؤدّية إلى الإقناع إذ لا مجال للفصل بين الصنفين ذلك أنَّ الإقناع لدى **الجرجاني** ينبني على الجمالية البيانية لا المنطقية البرهانية على حدّ ما أبان عنه **السيد الصاوي** حين يؤكّد " أنَّ أمر البيان عند ناقدنا ليس إقناعا منطقيا ولكن للتصوير فيه قيمة كبيرة من حيث تأثيره في النَّفس وهو يصل إلى الإدراك العقلي عن طريق التشبُّع الحسي وبهذا كان الخيال لدى **عبد القاهر الجرجاني** أداة من أدوات الإقناع ولكن بطريقته الخاصة والتي تتخذ من الإحساس ومسارب الوجدان طريقا له"[1].

ضمن هذا المؤدى نخلص إلى أنَّ وسائل التخييل تعدُّ آليَّة حجاج ترنو إلى دفع المتلقي صوب منطق الأداء ومن ثمَّ تسلكه صعدًا إلى تخوم الإقناع.

وعليه، يحدث التشافع ما بين الحقلين الخطابي والشّعري عبر تلك الوسائل وبكل ما تنتجه وهي تنفتح على المرسل من التصورات إذ تعدُّ معبرا انطولوجيا ببنينتها لأنساق الواقع وتأديتها لحقيقة الوجود بإخراجه من زيف المنكشف إلى حقيقة المحتجب، هذا ما أقرّه **أمبرتو إيكو** باعتباره أنَّ "اللغة الاستعارية (وبالتالي الشعريَّة) هي وحدها أداة المعرفة الأصليَّة والتواصل الحقيقي"[2] كونها تنهض على أسس إقناعيَّة لا يُنْكَر مكانها ولا يخفى شأنها وبذلك تؤدي دور الخطابة التي تهدف إلى التواصل.

---

[1] – الصاوي أحمد عبد السيد، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين و النقاد البلاغيين – دراسة تاريخية فنية – منشأة المعارف،الإسكندرية، مصر ،1988،ص.88.

[2] – إيكو أمبرتو، العلامة – تحليل المفهوم و تاريخه – تر.بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط .01 ، ص.211.

ولعلَّ هذا التقريب بين الحقلين عبر اللغة هو ما نلفيه لدى **ابن رشد** إذ تغدو "بها الأقاويل البلاغية أتمَّ إقناعا والشعريَّة أتمّ تخييلا "[1] . وإنْ جعل **ابن رشد** لغة المجاز أخصَّ بالشّعر مقارنة بالخطابة إلاَّ أنَّه لا يجد بدا من الإقرار بإمكانية توظيفها في كل من الشّعر والخطابة فتصبح الخيط الواصل ما بين الحقلين الشّعري والخطابي فالمُتأمل لنصوصه يجده على حدّ تبيان **كمال ألفت** " يمحو الفرق بين الخطابة والشّعر في استخدام اللغة ... ويحدّد وظيفتين للغة في الخطابة هما جودة الإفهام والإلذاذ حتى تفي بالغرض الأساسي من الخطابة وهو جودة الإقناع"[2].

يرد هذا الرأي على ملمح من الأهمية إذ يرهّصُ لمسألة تلاشي محدّدات الفصل ما بين الحقلين الشّعري والخطابي، ويكرّس فعالية الوصل بارتياد معابر الولوج وتبيان ملامح التواشج ،إذ تؤدي **كمال ألفت** في قراءتها توضيحا لأراء الفلاسفة حول هذه المسألة من حيث توسل الخطابة بوسائل الشعر التخييلية وعلى الرغم من وصفها قياس منطقي عندما تعزوها الحاجة، بل ولن تتأتّى لها مكنة تحقيق التواصل وتأديّة الإقناع إلاّ بتوظيفها للغة الشعريّة، ولولاها لما كانت على تلك الدرجة من الإقناع . هذا ما يجليه استنتاجها حين تقرُّ أنَّ " الخطابة عند هؤلاء الفلاسفة على الرغم من كونها صناعة إقناعية تصديقيه في حاجة دائمة إلى التخييل لما له من دور في تحقيق الإقناع...فإنَّ الحدود بين الخطابة والشّعر تظلُّ واضحة عند الفلاسفة إلى حدّ كبير "[3] ها هنا تؤدي العبارة الأخيرة ذلك الموقف البيني لدى **الفلاسفة المسلمين** من حيث الانفصال والاتصال من دون التماهي والانصهار ولذلك التفت **الفارابي** إلى هذا الحدّ من التمايز من جهة توسُّل الخطيب بالشّعر من دون مجاوزة تفضي به إلى الانفلات عن محدّدات النوع وكذلك بالنسبة

[1] – ، ألفت عبد العزيز محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص.283.
[2] – المرجع نفسه ، ص.203 ،204.
[3] – المرجع نفسه، ص.196.

للشَّاعر حيث يصرح أنَّ "الخطابة قد تستعمل شيئا من المحاكاة يسيرا وهو ما كان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع وربَّما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعريّة فيستعمل المحاكاة أزيد ممَّا شأن الخطابة أنْ تستعمله...فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة وإنَّما في الحقيقة هو قول شعري قد عدل به عن طريق الشّعر...وكثير من الشعراء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل المقنعة ويزينونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وإنَّما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشّعر إلى منهاج الخطابة "[1]، هذا التَّصور وإنْ كان في ظاهره يضع حدودا مائزة إلاَّ أنَّه في جوانيته إقرار بتوسُّل آحدهما بالآخر، فالخطيب يتشاكل نسقيا بأبنية الشّعر عندما تعزوه الحاجة إلى ذلك كما أنَّ الشّاعر يتوسل بوسائل الخطابة كلما اقتضت الضرورة ودعا المقام وذلك عائد إلى كفاءة كل منهما وقدرته على حسن التوظيف من دون أن ينحرف عن المدارة التي يرتكن إليها وهو عينه ما يؤكده **الجاحظ** بقوله: " من الشُّعراء من يخطب وفيهم من لا يستطيع الخطابة وذلك حال الخطباء في قريض الشعر"[2].

في ضوء ما سلف ذكره نخلص إلى عدم إنكار **الفلاسفة المسلمين** لتوسل أحد الخطابين بالآخر ذلك أنّ المسألة تظلُّ رهن ثنائية المشاكلة والمخالفة، وبقليل من الابتسار يتضح أنَّ معالم التداخل ما بين الشّعر والخطابة ترجع إلى تناسلهما من مدارة واحدة ، وانشطارهما من لحمة جامعة ألا وهي الكلام بوصفه حقلا جامعا على حدّ ما يؤكده **التوحيدي** حين يقرُّ أنَّ "النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام والكلام جنس جامع لهما وإنَّما تصبح القسمة هكذا والكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر

---

[1] – ألفت عبد العزيز محمد كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 197.

[2] – العسكري أبو هلال، الصناعتين –الكتابة والشّعر– ،تح. قميحة مفيد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص.21.

أنواعه"[1] في حين يرى **أبو هلال العسكري** أنَّ "أجناس الكلام ثلاثة؛ الرسائل والخطب والشعر"[2].

ولعلَّ حدَّ الاشتراك هذا والمتمثل في الكلام هو ما يظلُّ يفرز المتشاكلات ما بين الشّعر والخطابة، فإذا كان كلّ منهما كلام موجه إلى فئة معينة بغية التأثير فهذا ما من شأنه أن يبرّر ممكنات التلاقي، هذا ما يؤديه **الفلاسفة المسلمون** إذ "جعلوا الشّعر والخطابة بوصفهما صناعتين منطقيتين صناعتين مدنيتين عاميتين موجهتين إلى الجمهور والعوام وقد ترتَّب على هذا أنْ أصبحت وسائلهما متشابهة بل ومتشاركة أحيانا في تحقيق الإقناع والتخييل "[3].

وعليه نلخص إلى مدى تمثل **الفلاسفة المسلميون** لمسألة تواصل الشّعر والخطابة سواء بوصفهما خطابا يؤدي إلى الإقناع أو التخييل أومن حيث اشتراكهما في الهدف والغاية.

إذا كان موضوع بحثنا ينصبّ على الأخذ بمسألة الفواتح فقد جعلها **الفلاسفة المسلمون** من مبررات التواشج ما بين الخطابين الشّعري والخطابي "ففي حديث **ابن سينا** عن صدور الخطاب وهي التي ينفتح بها الكلام في الخطابة نرى **ابن سينا** يقْرنُ هذه الصدور خاصة في الخطب الخصومية بافتتاحيات القصائد ،خاصة قصائد المديح وليس الصدور مما يقدمه الخطباء فقط ،بل الشُّعراء المجيدون"[4].

---

[1] – التوحيدي، الهوامل و الشوامل، تح. أمين أحمد والسيد أحمد صقر ،لجنة التأليف والترجمة والنَّشر،1951، ص.309.

[2] – العسكري أبو هلال، الصناعتين –الكتابة والشّعر – ، ص.161.

[3] – ألفت عبد العزيز محمد كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص.196.

[4] -. المرجع نفسه ،ص.211.

في ظلّ هذا النهج من التوجه ترد فعالية الفواتح في تحقيق التعالق ما بين الخطابين وهي تظفر بحيازة الاستعمال في كل منهما.

ختاما نخلص إلى الإقرار بالمسعى الجاد لدى **الفلاسفة المسلمين** في قراءاتهم وشرحهم لنظرية أرسطو وتبيان ملامح خصوصية كل من قطبي الثنائية الشعريّة والخطابية ، وإن لم تتضح تلك العلاقة ما بين القطبين بدقّة من حيث التلميح بالتداخل حينا والتصريح بمكامن التخارج حينا آخر، بحيث ظلت تلك النظرات وبكل ما نهضت عليه وفية للتنظير **الأرسطي** بوصفها شروحات فكان لها ذلك الموقف البيني انعكاسا لما لمسناه لدى **أرسطو** من تراوح في الآراء، وعليه فإنَّ ذلك التّأرجح لن تتأتى له مكنة الاستقرار وتلك الفوارق لن تنتهي لها فعالية الانصهار إلاَّ مع **حازم القرطاجني** إذ تشكل مطارحته دفعا تنظيريا يرهّص لمسألة تعالق الشّعري بالخطابي.

03. حازم القرطاجنّي و تعالق الشّعري بالخطابي:

تعدُّ أراء **الفلاسفة المسلمين** المتّكأ الذي استند إليه **حازم** في محاولة فهمه لشعرية **أرسطو** إذ كانت شروحاتهم معبرا للولوج إلى المعطى اليوناني والإفادة منه في تلقيح الدرس البلاغي وبناء تصور جديد على حدّ رأي **الخوجة** إذ جعل **حازما** مُلمًّا بالتراث النقدي محيطا بثغرات النقد اليوناني ممًّا جعل عمله النقدي آية في النَّظر النقدي السَّديد[1]

لمًّا كان اهتمام **حازم القرطاجني** منصبًّا على الشّعر واستئناف القول في بلاغته بصوغ جديد أو نظرية يتمّ الارتكاز إليها والارتكان إلى قوانينها، حاول الاهتمام بكل ما يلج ضمن دائرته، ومن هنا تمَّت له فرادة الانجاز من حيث إحداث القطيعة، بإلغاء محدّدات الفصل وتكريس فاعليَّة الوصل بارتياد معابر الولوج وتبيان ملامح التواشج ما بين الحقلين؛ الشّعري والخطابي.

غير أنّ السؤال الذي يفرض نفسه يتمخض حول حقيقة كل من الشعر والخطابة لديه ومدى التداخل بينهما؟ وهل الإقرار بذلك مجرد تنظير أم هو استناد إلى المنجز الشّعري والخطابي؟ ثم هل يعني التداخل الانصهار أم هو محكوم بشروط بحيث يظلُّ كل خطاب محتفظا بخصوصيته؟

---

[1] . ينظر، حازم القرطاجنّي أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق/تح. ابن خوجة محمد الحبيب، الدار العربية للكتاب، مطبعة دار الشباب ، تونس، ص.113،118.

إنَّ طرح **حازم** لقضية التداخل نابع من اهتمامه بإقامة تصور بلاغي يحتكم إلى مفاهيم أكثر عمقا وشمولية وانفتاحا حيث جعل "علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشّعر والخطابة "[1] فهما صنوان لا يفترقان وركنان ركينان في تشييد معالم هذا الصرح البلاغي الجديد.

وعليه أصبح لزاما عليه تبيان مواقع التلاقي ومكامن التلافي انطلاقا من المكون المميز لهما إذ يصرح أنَّ " الشّعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني و يفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أنْ تخيل وأنْ تقنع في شيء من الموجودات المُمْكن أنْ يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده..."[2].

عل الرغم من جعل **القرطاجني** المعاني جامعا ما بين الشّعر والخطابة والفارق متمثلا في ثنائية التخييل والإقناع بحيث يكون التخييل خصيصة جوهرية للأقاويل الشعريّة والإقناع السّمة المميزة للأقاويل الخطابية، إلاّ أنَّه أحدث النقلة بوقع المزج بين المنحى الشّعري والمنحى الخطابي عبر إمكانية حضور أحدهما ضمن الآخر ذلك أنَّ "التخييل هو قوام المعاني الخطابية واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعريّة سائغ إذا كان على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع كما أنَّ التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع وإنَّما ساغ لكليهما أنْ يستعمل يسيرا فيما تتقوَّم به الأخرى لأن الغرض في الصناعتين واحد وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثَّر لمقتضاه فكانت الصناعتين متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما"[3].

---

[1] – حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص.18.

[2] – المرجع نفسه ،ص.18،19.

[3] – المرجع نفسه،،ص.325.

يقف هذا الرأي على ملمح من الأهمية إذ يؤدي فعل التزاوج ما بين السّمة المائزة لكل منهما وعليه تتحقق إمكانية الوصل عبر ما كان سببا في الفصل؛ فثنائية التخييل والإقناع لا تقع على تضاد وتباين وإنَّما على تعاضد وتشاكل عبر القصد والغرض، ذلك أنَّ الوسائل وإنْ تعدّدت والسُّبل وإن تفرقت والمسالك وإنْ تشعَّبت فإنَّ الغرض واحد وهو التأثير في النُّفوس.

لم تتفتَّق آراء **حازم القرطاجني** وهو يؤكّد أواصر التعالق ما بين المنحى الشّعري والمسعى الخطابي من مجرد تصور أو تنظير وإنّما ارتكز إلى شواهد الشّعر العربي بوصفها أنموذجا بنائيّا يبرّر مسألة التعاضد بحضور العناصر الخطابية من شواهده، "فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع ،شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات ..والاستدلالات الواقعية في الشّعر والأمثال المضروبة فيه إنَّما تجيء تابعة لبعض ما في الكلام ...فكثير من الأمثال أيضا يكون قولا شعريا ويكون منها ما هو قول حقّ ومنها ما ليس بحقّ كما كان ذلك في المحاكاة والاستدلالات"[1].

أقرَّ **حازم** أنَّ الشّعر العربي يختلف عن الشّعر اليوناني باستدعائه للاستدلالات والأمثال والحكم وهو ما ليس موجودا لدى اليونانيين ويبرّر مسألة عدم وضوح الرؤى لدى **أرسطو** في تحديد العلاقة بين الخطابين انطلاقا من المعطى المتوافر لديه من الشّعر اليوناني ذلك أنَّ " الحكيم **أرسطو طاليس** وإنْ كان اعتنى بالشّعر بحسب مذاهب اليونانيين فيه ونبّه على عظيم منفعته وتكلم في قوانين عنه...فإنَّ شعر اليونانيين...إنَّما وقع في كلامهم التشبّه في الأفعال لا في ذوات الأفعال ...ولو وجد الحكيم **أرسطو** في

---

[1] – حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.09.

شعر اليونانيين ما وجد في شعر العرب من كثرة الحكم والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[1].

على هذا النحو من الحذو، يتأسَّسُ التعاضد بين الخطابين لدى **القرطاجني** بناءً على المعطى التطبيقي من خلال ما تؤديه نماذج الشّعر العربي وهي تسلك فعل التجاوب بين الأبنية المتداخلة بما يخالف المعطى الشّعري اليوناني من تنافي حضور تلك الأمثال والحكم والاستدلالات والتي اعتبرت من خصوصيات المعطى الخطابي.

غير أنّ **القرطاجني** وهو يجلي إجرائية التقارب بينهما لايني يؤكد على ضرورة الإبقاء على الحدّ الفاصل انطلاقا من السماح " للشَّاعر أنْ يخطب لكن في الأقلّ من كلامه وللخطيب أن يشعر لكن في الأقلّ من كلامه..."[2] وبذلك يرتهن الوصل إلى قوانين ويحتكم إلى شروط تظلُّ الحاجز في منع الانصهار من خلال التأكيد على " ألاّ يستكثر في كلتا الصناعتين ممَّا ليس أصيلا فيه كالتخييل في الخطابة والإقناع في الشّعر بل يُؤتَى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع "[3] وبالتالي يظلُّ كل من الخطابين محتفظا بخصائصه المميزة له، وإنَّما يقع التداخل باستعانة كل منهما بالآخر حتى يؤدي مقاصده. وإن توارد الخطابي ضمن النّسق الشّعري فإنَّ أبنيته ستتوخى دوما توصيفا يغاير ذلك المنحى الخطابي الذي يُجري فعل الإقناع.

---

[1]- القرطاجني حازم ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.60،61.

[2] - المرجع نفسه ص.325.

[3] - المرجع نفسه ،ص.326.

من هنا توجَّب " أنْ تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشّعر تابعة لأقاويل مخيلة مؤكّدة لمعانيها مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض وأنْ تكون المخيلة هي العمدة وكذلك الخطابة"[1].

استنادا إلى ما تمّ إيراده يمكننا فهم طبيعة التداخل الذي يقع إثر استعانة كل منهما بالآخر حتى يؤدي مقاصده ولذا كان لزاما عدم الإفراط في كسر الحواجز وإلغاء الحدود حتى لا يخرج الخطابي إلى الشّعري والشّعري إلى الخطابي وبذلك " تعدُّ الخطابة في ذلك شعرا والشّعر خطابة فيكون ظاهر الكلام وباطنه متدافعين وهو مذهب مذموم في الكلام"[2].

على هذا المأخذ من الطَّرح ، يرسم **حازم** معالم التداخل والمبتغى من التعاضد بما يؤدي فعل التجاوب ويشترط ألاَّ ينسلخ كل منهما عن مميزاته وهذا عينه ما يؤديه التصور الحداثي ممثلا بـ **جان كوهن** حين يرى أنَّ " النثر لا يفترق عن الشّعر إلاَّ في الكمّ فالنثر الأدبي ليس إلاَّ شعرا معتدلا أو إذا شئنا فإنَّ الشّعر يمثل الشكل المتطرف للأدب "[3].

يذهب **حازم** إلى تبرير ذلك التداخل بين الخطابين على أساس أنَّ " المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعون براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود ،فوجب أن يكون النثر المراوح بين معانيه أفضل من الشّعر الذي لا مراوحة فيه وأن تكون الخطبة التي وقعت فيها المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها"[4].

---

[1]– ، القرطاجني حازم ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص. 326.

[2] . المجع نفسه، ص.327.

[3] . كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد، العمري محمد، الدارالبيضاء، المغرب، ط .01 ،1986،ص.16.

[4] . المرجع السابق، ص. 325 ،326.

وارتكازا على هذا القول ننتهي إلى أنَّ تقدير **القرطاجني** لتلك المحصّلة التي ينتهي إليها التداخل إذ يضع له مسوغات تشكل سبب تقاطع الشّعر بالخطابة يجري فيها نمطا من المغايرة ليتجاوز المطابقة بحيث يصبح التواصل سبيلا لتحقيق المقصد وإضفاء الجمالية ،بل لا تتحقق مكنة كل من الشّعر والخطابة إلاّ بقدر توسُّل إحداهما بالأخرى وقد جعل **المتنبي** و**أبو تمام** مثالا لذلك حيث " كان **أبو الطيب** يعتمد هذا كثيرا ويحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة لأنّه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيّلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل ويجمّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي مكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك .ويجب أنْ يعتمد مذهب **أبي الطيب** في ذلك فإنَّه حسن "[1] وبذلك حقّ له بأن يعدَّ الشَّاعر الأفضل.

وإذا كان موضوع بحثنا يتمخض حول الأخذ بمسألة الفواتح فإنّنا نجد **القرطاجني** يعرض لها مؤكدا ظهور العناصر الخطابية وتوسُّل الشَّاعر بأدوات إقناعية ضمن فواتح شعره ،إذ تدلّل على مسألة التواصل الوارد ما بين الشّعر والخطابة بحيث يهتم الشّاعر بالفواتح و تزيينها وتكون الخواتم إقناعية بما فيها من استدلال وحكم و نتيجة وتلخيصا لتلك الفواتح حتى يتم الأخذ بها .إذ يصرح أنَّ الشعراء "اعتنوا بإستفتاحات الفصول وجهدوا في أن يهيئوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس، فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكما أو استدلالا على حكم إثر المعاني التي لأجلها يبين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه"[2].

---

[1] – القرطاجني حازم ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص.265.

[2] – المرجع نفسه ، ص.269، 270.

وعليه تكون الفواتح سببا لظهور العناصر الخطابية في الشعر لما تنهض عليه من فعاليّة لفت انتباه السامع ومن ثمَّ دفعه إلى الإقتناع وكذا بحضور الاستدلال في الخواتم التي تأتي نتيجة وتلخيصا للفواتح ولعلّ هذا ما سنلقي عليه الضوء ضمن الفصل الثاني.

وختاما كان لابدّ من إرجاء **القرطاجنّي** حتى تتضح ملامح التداخل ومبررات التعاضد ما بين المنحى الشّعري والمسعى الخطابي و شروطه وفعاليته.

المبحث الثاني

تواصل الشعر بالسرد لدى القدامى

1. تجليات التواصل في النقد القديم
2. تجلي السرد في القصيدة العربية القديمة

إنَّ الحديث عن مسألة تواصل الشّعر بالسّرد لدى القدامى تستدعي التساؤل عن حقيقة توظيف الشّعراء لتلك الملامح السَّردية وكيفية تعامل النقاد القدامى مع هذه الظاهرة بالنظر إلى المعطى الشّعري، فهل ظلَّت نظرتهم معيارية تحتكم إلى وضع حدود فاصلة بين ما هو شعري وما هو سردي أم تمَّ الالتفات إلى الحضور السَّردي في الشّعر وهو يتأسَّسُ على تركيب متداخل؟

01. تجلّيات التواصل في النقد القديم:

ظلّ الموروث النقدي وفي بعض أطواره تحت طائلة محدّدات التمايز ما بين الشّعر والنثر من حيث توسّل كل منهما بخصائص تجعله منفردا بكينونته، وإن استقر في العرف القديم تفضيل الشّعر على النثر وأسبقيته عليه على حدّ ما أبان عنه **سعيد يقطين** بحيث "ظل الشّعر العربي ولأمد طويل جدا (ديوان العرب) ورغم كون العرب أنتجوا فنونا وأجناسا أخرى فقد ظلَّت صورة الشّعر وأسبقيته منطبقة في الوجدان العربي"[1].

ويذهب **طه حسين** إلى أبعد من ذلك في تأكيد التباين من حيث تفضيل الشّعر وأسبقيته على النثر ليس عند العرب وحسب بل ولدى الأمم جميعا، هذا ما يبينه قوله "لسنا نعرف أمّة قديمة أو حديثة ظهر فيها النثر قبل أن يظهر الشّعر أو ظهر فيها النثر مع ظهور الشّعر(...) وأنت تستطيع أن تلتمس الأمر عند اليونان والرومان والأمم العربية فسترى أنَّ هذه الأمم كلَّها تغنّت ونظمت الشّعر قبل أن تعرف النثر بأزمان طوال "[2].

---

[1] – يقطين سعيد، الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط.01 ،1997 ص.129.

[2] – طه حسين، في الأدب الجاهلي ،دار المعارف،مصر(د.ت)، ص.326.

يرد مؤدَّى هذا الطرح وهو يعرض المنزلة الكبيرة التي تبوأها الشّعر وهو يموقع حضوره الأسبق ويظفر بتلك الحيازة من التفرد، وليست غايتنا تعداد النقاد والبلاغيين العرب وتفاصيل نظرياتهم ووجهات رأيهم حول علاقة الشّعر بالنثر وما أكثر الدراسات التي تناولت هذا الجانب وقد كفت ووفت، بقدر ما يعنينا تحديد معالم الجسور الواصلة، بتجلي ملامح الخطاب النثري ولاسيّما السّردي في ثنايا الخطاب الشّعري، إذ نلفي العديد من النّقاد الذين سلكوا مسلكا مغايرا في تحديدهم لعلاقة الشّعر بالنثر ويعد **أبو حيان التوحيدي** أنموذجا لذلك إذ يرى أنَّ الشّعر والنثر إذا نظر فيهما "على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كان المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه آخر ولولا أنّهما يستحقان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا"[1].

وإذا كان **أبو حيان** يقرُّ بتداخل الخطابين الشّعري والنثري وتوافر ظلال كلّ منهما ضمن الآخر فإنَّه يذهب إلى أبعد من ذلك في إقراره أنَّ هذا التداخل هو سرُّ جمالية الكلام وبلاغته ذلك أنَّ " أحسن الكلام ما رقَّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنَّه نثر ونثر كأنَّه نظم "[2]

ولم يكن **أبو حيان** البلاغي الوحيد الذي كان له الفضل في توضيح مسالك التداخل وإنما تعدّاه إلى جمع من البلاغيين العرب كـ **ابن الأثير** الذي يرى أنّ "بلاغة الكلام

---

[1]– التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تح.أمين أحمد،الزين أحمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة،القاهرة،1942 ، ص.145.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتفنن في أساليبه حرفة كل من الشاعر والناثر"[1] وعليه تتنافى ممكنات الفصل ما بين الشعر والنثر في ظل الإبداع

من هنا لم يغفل النقد القديم ظاهرة تجلّي الملامح النثرية بما فيها السَّرد الذي تنصبُّ عليه دراستنا في ثنايا الخطاب الشّعري إذ " ناقش العرب القدامى مسألة الفوارق بين الشّعر والنثر ومسألة السّرد الشعري والشّعر السّردي (...) وكذلك درسوا القصص الشعريّة حيث يهيمن السَّرد على الشّعر"[2].

على هذا النحو من الحذو تمَّت للنقاد القدامى مكنة تقصّي تلك الظاهرة بما يهيئ التَّسمية لها في تمدد نصب مقترب اصطلح عليه بـ" **الاقتصاص**" الذي يمثل ما يرد من أشكال سرديَّة في ثنايا القصائد ومن بين أولئك النقاد **ابن طباطبا** ضمن مؤلفه "**عيار الشعر**" إذ يرد تصوره في معرض حديثه عن الكلام الغث المستكره ، فالشَّاعر على حسب رأيه " إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه..."[3] وبذلك يدرك أنَّ حضور تلك الأشكال السَّردية من قصّ وخبر وحدث...تكون بحسب حاجة الشّاعر فهو الذي يحسن توظيفها وصياغتها ويجعل **الأعشى** فيما اقتصه من خبر **السموأل** أنموذجا لطرحه حين أحدث التعاضد بين

[1] – ينظر،ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، تح، أحمد الحوفي، بدوي طبانة ،مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط. 01، 1959،ص.69.

[2]– المناصرة عز الدين، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الرَّاية للنشر والتوزيع، الأردن،عمان،ط. 01، 2010،ص.201، 203.

[3] – ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر، تح. زغلول سلام محمد، منشأة المعارف،الإسكندرية،ط.03، 1980،ص.47، 48.

الشّعر والسّرد وفق ما يحقق استواء " الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه "[1].

بناءً على هذا القول لا ينكر على الشَّاعر توظيفه للسَّرد وقصُّه للأخبار والوقائع بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يؤكّد أنَّ هذا الاقتصاص جوهر بلاغة الكلام إذ يؤدي إلى الإيجاز بحيث استغنى " سامع هذه الأبيات عن استماع القصّة فيها ولاشتمالها على الخبر كلّه بأوجز الكلام وأبلغ حكاية وأحسن تأليف وألطف إيماءة "[2].

إنَّ مثل هذا المعطى التصوري يجنح إلى إعطاء ذلك التداخل بعداً آخر إذ يحيله إلى كونه مؤسس الشعرية بحيث تنبثق منه بلاغة الشعر وعبقرية الشاعر .

لم تقتصر التفاتة النقد القديم إلى التوظيف السّردي في الشّعر على" **ابن طباطبا**" وحسب بل تعدته إلى جمع من النقاد*[3] ونكتفي بالإشارة إلى" **أبي هلال العسكري**" ضمن مؤلفه " **الصناعتين**" إذ يرى أنَّ الشّاعر هو الموكل بنقل أخبار أمته وأحداثها ووقائعها وحروبها بحيث لن تتأتّى مكنة معرفة " أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلاَّ من جملة أشعارها، فالشّعر ديوان العرب وخزانه حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها..."[4] ويتفق **أبو هلال العسكري** مع **ابن طباطبا** حين يرى أنَّ توظيف السَّرد يرد لدى الشَّاعر اضطراراً كلما دعته الحاجة إلى ذلك ويجعل له شروطا تحكمه حتى تتحقق الغاية من وروده، هذا ما يؤديه قوله : " وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق وتتحرّى الحقَّ فإنَّ الكلام حينئذ يملكك ويحوجك

---

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص.49.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*على سبيل التمثيل لا الحصر:ابن أبي الأصبع في كتابه" تحرير التحبير"و أبو العباس أحمد ثعلب ضمن مؤلفه " قواعد الشعر".

[4]– العسكري أبو هلال، الصناعتين – الكتابة و الشعر– ، ص.92.

إلى إتباعه والانقياد له وينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها وتركب قافية تطيعك في استيفائك له "[1].

استنادا إلى هذا القول نستشف مدى وعي **العسكري** بظاهرة التداخل حين حدَّد الشروط التي ينبغي أن يستند إليها الشَّاعر في توظيفه للأشكال السرديّة من قصّ وخبر وحدث حتى يحسن اقتصاصه.

ضمن هذا الطرح وإضافة إلى ما سلف ذكره نخلص إلى مدى استيعاب النقد القديم لمسألة تواصل الشّعر بالسَّرد ممَّا أسهم في إحداث تصور يكاد يضارع تلك النظريات الحداثية وهو ما اصطلح عليه **بالاقتصاص**.

غير أنَّه وفي حدود ما يتوخاه بحثنا لا نروم عرض أراء النقاد وتقصّي مسالك نظرتهم بقدر ما نرنو إلى التساؤل عن مدى تجلي تلك الملامح السرديّة في القصيدة الجاهلية؟

[1] – العسكري أبو هلال، الصناعتين – الكتابة والشّعر– ، ص.98.

02. تجلّي السَّرد في القصيدة العربيَّة القديمة :

آية الشّعر أنْ يهتضم الحياة ويتمثَّلها عبر رؤيا شبه متكاملة مشتقة من أديم الواقع، مذعنة له سائرة في ركابه لا تتريب به ،من هنا طفق الشَّاعر الجاهلي ينظم الشّعر جاعلا منه مطيَّة للاتصال الفعلي بالوجود ومعانقة الحياة والتفاعل معها، يظل يعاني حسرتها ويتوق لحل مشاكلها بل ويمارسها بكل ملابساتها، ينقل هموم الإنسان وتفاصيل يومياته وأخباره حوادث دهره.

وعليه نلفي في القصيدة الجاهلية صيغا متعددة إذ " لا يصحُّ أنْ نقول أنَّ القصيدة العربية غنائية ونكتفي أو ملحمية أو قصصية أو تعليمية وإنَّما هي كائن متميز، مزيج متمايز من هذه الأنماط "[1] ولاسيَّما السَّرد بوصفه الإجرائيّة التي تتيح توصيف الأحوال ونقل الوقائع ونظم الأحداث وليس من البدع القول أنَّ السَّرد قد رافق الشّعر ومنذ بدئية تكوينه بوصفه " أكثر وظيفة في الثقافات الشفويَّة الأوليّة حيث لم يكن ممكنا بالنسبة للثقافة الأوليّة البدائية إنتاج مقولات مجردة....فالشَّاعر يعتمد على جبهتين؛ جبهة الشّعر وجبهة السَّرد، للأولى هيمنة الجنس وللثانية إمكانات الرافد المساعد ،فلم تكن تلك الحكايات عملية سرد مجرد بل كانت تصويراً فنيًّا للوقائع والأحداث"[2].

---

[1] – الكريطي حاكم حبيب، السَّرد القصصي في الشّعر العربي قبل الإسلام ،كلية الآداب،جامعة الكوفة،2009 ص.15.

[2] – ضياء غني لفتة، البنية السَّردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط. 01 ،2009، ص.73 ،74.

وفقا لهذا الإقرار باستناد الثقافة الشفويَّة على السَّرد فإنَّنا نقع مع **رولان بارث** على منحه مساحة أرحب، إذ ينتهي إلى أنَّ "السَّرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة وفي كلّ المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أيّ شعب بدون سرد"[1].

استناداً إلى ما سلف فلا مناص من الإقرار بتوظيف الملامح السَّردية في ثنايا هيكلة القصيدة الجاهلية وعدم التسليم بصفائها ومن ثمَّ عدم خضوعها للصنَّافة الأرسطيَّة التي تقضي بتقسيم الأجناس الأدبية إلى ملحمي ودرامي وغنائي ذلك أنَّ "بذرة السَّرد كامنة في أكثر القصائد كثافة وغنائية "[2]

من هنا بات من المسلم به الكشف عن وشائج الشّعر الذي يعتمد الغنائية بالسَّرد الذي قوامه الحكائية في القصيدة القديمة وبخاصة المعلقات، ذلك أنَّ "أكثر المعلقات والقصائد الجاهلية لا تخلو من حادثة يقصّها الشاعر ولكنّها لا تستقطب حدثا واحداً ناميا بصراع وحبكة وحوار"[3] بل متوالية من الأحداث إذ يسرد الشَّاعر أخبار حلّه ومكاره رحلاته ووقائع مغامراته، مبرزاً أوصاف الشخصيات التي تحركها وتنجزها في إطار زماني محدَّد، هذا ما تشير إليه **عزيزة مريدن** حين ترى أنَّ معظم "المعلقات تتضمَّن ذكرى حوادث جرت للشَّاعر يقصّها في جزء من قصيدته على سبيل التفاخر بنسبه أو شجاعته أو ببسالته في الحروب وربَّما تناول فيها جانبا من مغامراته أو قصَّ علينا بعض الأخبار الماضية إلى غير ذلك من ألوان القصّ"[4]، وهو ما أدى بالباحث **عبد الملك مرتاض** إلى

---

[1]– بارث رولان، التحديد البنيوي للسرد ،تر. بحراوي حسن ، العمري بشير، عقار عبد الحميد ،سلسلة ملفات طرائق تحليل السَّرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ط. 01،ص.09.

[2]– العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية . قراءات في شعرية القصيدة الحديث .، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01، 2002. ص.158.

[3] – الخياط جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة،بغداد،1982،ص.66.

[4] – مريدن عزيزة، القصَّة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر،دمشق،سوريا،ط.01 ،1984،ص.27.

إحداث ذلك التماثل ما بين المعلقة والقصّة، إذ صرح أنَّه " كان للمعلقة (القصَّة) أبطال ومكان وزمان وحركة وحوادث وكان فيها وصف دقيق وحوار لطيف"[1].

يكاد يجمع أغلب النقاد على أن تكون معلقة **امرؤ القيس** أنموذجا لتعالق الشّعري بالسّردي والتي تعدُّ واسطة عقد المعلقات الجاهلية وأشهرها لما تضمنتّه من الأحداث الواقعية والمشاهد الحيّة والمغامرات النادرة التي تأسرُ اللبَّ وتثير أرق المشاعر والأحاسيس بنزعتها القصصيَّة ومسحتها الحوارية فهي " لا ريب قصَّة تزخر بالحركة وتتفجر بالحياة، ففيها حوار لذيذ وفيها تشخيص دقيق وفيها تصوير عميق لما لاقاه من خطوب مدلهمة في سبيل اللهو ولما قاساه من ويلات من أجل المجون ولما تمتَّع به وناله من رواء ذلك اللهو وهذا المجون"[2].

لهذا حظيت معلقة امرؤ القيس بنصيب من الحظوة والعناية الفائقة، إذ انبرى لها جمع من النقاد بالاهتمام ومنذ القدم من أمثال **أبي عبيدة الأصمعي** و **ابن سلام الجمحي** الذي جعله في المقام الأوَّل من الطبقة الأولى من الشُّعراء الجاهليين والإسلاميين وعدَّه **الجاحظ** فاتح باب الشعر ومفتق أكمامه على اعتبار أنَّ الشّعر حديث " الميلاد صغير السّن، أوَّل من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه **امرؤ القيس بن حجر** و**مهلل بن أبي ربيعة** "[3]، وتتألف المعلقة من أكثر من ثمانين بيتا يستهلها الشَّاعر بالوقوف على بقايا الدّيار وبكاء الأحبة محدّداً مكانها وأسماءها، واصفا التَّغيرات التي طرأت عليها(1–8) مستحضراً ذكرياته ومغامراته (9–24) منتقلا إلى وصف الليل والوادي(51–68) وأخبار صيّده(51–68) ويختتمها بوصف البرق والمطر(69–80). وقد اعتمد فيها الشَّاعر على

[1] – مرتاض عبد الملك، القصة والأدب العربي ،مكتبة الشركة الجزائرية، ط. 01،الجزائر،1968،ص.59.

[2] – المرجع نفسه، ص.54.

[3] – الجاحظ ، الحيوان، تح. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01،1968.

أسلوب السَّرد والوصف والحوار ويستهل معلقته بالمقدمة الطَّللية إذ " يتخذها الشَّاعر فرصة ليحكي تجاربه "[1] مستوقفا الصحبة، محاوراً، مستعطفاَ، هذا ما يُجليه قوله:

قفَا نَبْك من ذكْرَى حَبيب ومَنْزل

بسَقْط اللِّوى بين الدَّخُول فَحَوْمل*.

وبذلك تتجلى ملامح الخطاب السَّردي من حيث ارتباط الطَّلل بالزمكنة واستحضار الشخصيات فيحاكيها ويحاورها بالبوح عن مشاعره والحنين إلى ماضيه وذكرياته والحنين هو " الدافع الأساسي في تكوين اللحظة الطَّللية في الشّعر الجاهلي في بعدها المكاني والزماني الممزوج بعنصر الحبيب بما يحمله من بعد نفسي ودرامي "[2].وعليه يغدو الطّلل نسقا سرديا يجلي تفاصيل الذات المهزومة إذ ينبني على سردية ترتد إلى ذاته لتسرد كوامنها.

من هنا تتعدَّى الأطلال لديه كونها حجارة إلى جعلها تدبُّ بالحياة فيناجيها علَّها تواسيه وتحدثه عن أخبار المارين ولعلَّ استنطاق الطَّلل وتشخيصه يتجلى لدى **امرئ القيس** في أكثر من قصيدة، ممّا يؤكد بناء شعره على السَّرد، ومن ذلك قصيدته اللامية التي تشبه المعلقة جودة وروعة حيث يساءل الطّلل علَّه يرد عليه أخبار سلمى إذ يقول :

ألاَّ عمْ صَباحًا أيُّها الطَّلَلُ البَالـــــي

وهلْ يَعُمْنَ منْ كان في العَصْر الحَالي**

---

*– ديوان امرؤ القيس، شرح حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ص.110.

[1]–خليف ميّ يوسف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، ص.208.

[2]– بلوحي محمد، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي – القراءات السياقية –، منشورات اتحاد الكتاب العربي ،دمشق، 2004، ص.107 ،108.

**–ديوان امرؤ القيس ،ص.56 ،57.

إذا كانت الملامح السَّردية قد تجلت آنفا في استدعاء شخوص أو تشخيص الطَّلل ومحاورته فإنَّها تتبدَّى أكثر بالنزوع إلى الواقع والعناية بالمشهد والوقائع وذكر الأزمنة والأمكنة، ومن الأماكن: **سقط اللّوى ، الدخول، حومل، اليمامة، المقراة، واد الخزامة....** وغيرها من الأماكن العديدة الذكر سواء في معلقته أو معظم قصائده.

كما نلمح اعتماد **امرؤ القيس** في وقوفه على الأطّلال على السّرد القصصي وتقرير الحقائق إذ انمازت قصائده بكثرة سرد الأسماء وغريب الألفاظ وقصص الحيوان ومن ذلك قوله:

و فيه القَطَا والبُومُ وابن حَبَوْكَل

و طَيْر القطَاط والبَلَنْد ذو الحَجَل

ممَّا يلاحظ خضوع ت قصص الحيوان لديه لبناء خاص يتحدد فيه الزمان والمكان والوصف الدقيق، وفق نهج سردي قصصي يتنامى فيه الحدث ليصل إلى ذروة التأزُّم إلى أن ينتهي وفق رؤية الشَّاعر. وبذلك ترد في شكل متتالية سرديَّة تتوالى فيها المشاهد والأحداث، ممّا يجعل " النّص أقرب ما يكون إلى التشكيل السَّردي الحديث ، وكان ذلك من الشَّاعر تقلُّبا عن بعض غنائيته متجها إلى الدرامية والموضوعية "[1] ثم يسترسل **امرؤ القيس**" فيقصُّ علينا تفاصيل مغامراته وحكايات لقاءاته "[2] ويحدثنا عن معاناته والحوار الذي دار بينه وبين محبوباته وتتماز مغامراته بالتهور والتَّسرع ومن أشهرها قصته مع ابنة

[1] – زيدان محمد ،البنية السردية في النص الشعري ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط.01 ،2004، ص.20.

[2] – قميحة مفيد، شرح المعلقات السبع ،منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت،ط.01 ،2000،ص.57 .

عمه **عنيزة** والتي فيها من الحوار والقصص ومشاهد الحركة والتصوير ما ينبو عن الملمح السَّردي بحيث " يظل تحرك الأحداث محكوما بمناطق سرديَّة وأخرى حوارية "[1].

بحيث يقصُّ علينا ما جرى له مع النسوة إذ انبرى فعقر لهن ناقته فيذكر وقائع ذلك اليوم الخالد من أيامه إذ يقول:

ألا ربَّ يَوم لكَ منْهُنَ صَالح   و لاسيَّمَا يَوم بـــدَارَة جُلْـــجُل

ويَوْمَ عَقَرْتُ للعَذَارَى مَطيَّتي   فيَا عَجَباً من رَحْلهَا المُتَحمّل

فَظَلَّ العذَارى يرتَمين بِلَحْمهَا   وشحمٍ كَهُدَابِ الدَّمَقْسِ المُفَتَلِ*[2]

ثم يمضي مسترسلاً عن مغامراته، حاكيا ما جرى له مُحَدثًا عن كيفية التسلُّل إلى خدر **عنيزة** إذ ردفته على ظهر بعيرها ،منتقلا إلى الحوار السَّردي الذي دار بينهما بالتشكيل القصصي فنجد " تداخل القصصي بالحوار وفي أحيان كثيرة يقوم الحوار بإظهار الحكاية في النَّص ويقدم أبعاداً درامية واضحة تتجلى من خلالها قدرته ويبرز تمكُّنه الشّعري"[3].

و من أمثلة الحوار الذي دار بينه بين "**عنيزة**" قوله:

---

[1] – خليف ميّ يوسف، بطولة الشَّاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء، القاهرة، ط.01 ،1988، ص.67.

[2] – ديوان امرئ القيس ،ص.30.

[3]– بن تميم علي ،السّرد والظاهرة الدرامية– دراسة في التحليلات الدرامي – ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب، ط.01، 2003، ص.140.

ويَومَ دَخلْتُ الخدْرَ خدْرَ عُنَيْـزَة   فقالـتْ لَكَ الوَيْـلاتُ إنَّـكَ مُرْجلي

تَقولُ وقدْ مَالَ الغَبيطُ بنـَا معاً   عقَرْتَ بَعيري يا امْرأَ القيْس فأنْزل

فقلتُ لـهَا سيري وارْخي زمَامَهُ   ولا تُبْعدينـــي عن جنَّــاك المُعَلَّل* .

إذا كانت الملامح السَّردية قد تجلّت في النَّص من خلال غرض الغزل من حيث دقَّة الوصف وجمال التصوير وروعة الحوار فإنَّها تتبدَّى أكثر من خلال عرضه لمشاهد فروسيته بصورة ملحمية حماسيَّة ذلك أنَّ شعر الحماسة ميدان " خصب لتسريد الشّعر وذلك لما فيه من عرض للحوادث التاريخية والوقائع الحربية وما يتضمن من إشادة بقيم الفروسيَّة والشجاعة والبطولة وهذه كلها مضامين تنزع بالنَّص الشَعري إلى استدعاء السرد"[2]. إذ يحكي أسطورة بطل خرافي مقْدَام جريء له مجد مؤثل فهو فارس أسطوري بإمكانه أن يخترق و يهزم بنفسه وهذا الجمع مع الأسطورة ما هو في حقيقته إلاَّ جمع مع السَّرد فالشّعر" حين يلتحم بالأسطورة التحاما كبيراً وعلى هذه المستويات فإنَّه يستدرج إليه عناصرها السَّردية"[3] ومن أمثلة ذلك قوله:

ولقد شَهدْتُ الخَيْلَ وهي كأنَّها   بالدَّارعين نقَانــقَ تَعْـــــدُو

تَغْشى الأكْمَامَ سنابكًا مَسْنُونـَةً   مثْلَ المعَاول حَصَدَها الحَصْدُ

تَجْري بفُرسَان لَها ومَغــَاورُ   كالطَّير غاديـَّةً إذا تغْـــــدُو*[4]

* - المرجع السابق ،ص.31.

[2] - النصري فتحي، السَّردي في الشّعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة السردية - الشركة التونسية لتنمية فنون الرَّسم، ط.01 ،2006 ، ص.67.

[3] - العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية، ص.154.

[4] - ديوان امرؤ القيس ،ص.118 ،220.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية كثرة الأفعال (شهدت، تغدو، تجري، حصدها ،تغشى) الدَّالة على توالي الأحداث بحيث " أدرك من خلال حسّه اللغوي حاجة هذا النوع من السَّرد الشّعري إلى جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعته "[1]

كما يتجلّى السَّرد الشّعري من خلال رحلاته التي تحوي القصص والأخبار والأحداث وعجائب الأمم وغرائبها وأوصاف الشخصيَّات التي تحركها والمرتبطة بزمكنة محددة فالرّحلة إذن " حكاية وخطاب وهي حكاية لأنَّها تعرض وقائع أحداث تنجزها شخصيات متفاوتة التشابه بالإنسان ولأنَّ أحداثها وشخصياتها محكومة بالزمان والمكان واقعيين كانا أم عجيبين ... ولها سارد يحكيها و متخيلا حقيقيا أو مفترضا يقرؤها"[2].

بناءً على هذا القول نستشف مدى تواصل الشّعر بالسَّرد في الخطاب الشعري الجاهلي، ذلك أنَّنا لانعدم خلوه من حديث الشَّاعر العربي عن رحلاته ،إذ لا نكاد نقف على قصيدة جاهلية لا تعرض أخبار رحلة الشَّاعر وما يرافقها من أحداث فيها من جمال التصوير وروعة الوصف الذي ليس " في حقيقته إلاَّ جذوة شعرية ترتفع بين فترة وأخرى برهافة العمل السَّردي و تؤجّج من طاقته "[3]

[1] – الحطيني يوسف، في سردية القصيد الحكائية ،(محمود درويش أنموذجا) ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق،2010، ص.05 ،06.

[2]– الرقيق عبد الوهاب، ابن صالح هند ،أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي ،صفاقس ،تونس، ط.01 1999، ص.08.

[3] – المناصرة عزّ الدين، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص.156.

إذا كُنَّا قد وقفنا على بعض الملامح السَّردية في خطاب **امرؤ القيس** من خلال مقدمته الطَّللية وغرض الغزل والحماسة ووصف متاعب رحلاته فإنَّه لا يمكننا استيعاب تجلي كل الملامح السَّردية ذلك أنَّ توظيف السَّرد " لم يكن مقصوداً لذاته، بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى ومزايا النوع الشّعري المستقرة وهيمنة الوظيفة الشّعرية للّغة داخل تلك النصوص حتى في البقع والمناطق السّردية"[1].

في ضوء ما سلف نخلص إلى الإقرار بتلك الوصلة ما بين الشّعر والسَّرد في ثنايا قصائد **امرؤ القيس** التي تتراءى في مجملها مستندة على ملامح سرديَّة تتضح فيها ملامح القصَّة وبعناصرها من زمكنة وحوار وشخوص وأحداث و" شتان بين شاعر يقصُّ حكايته قصًا باهتا وشاعر يقصُّها قصًا ممتعاً دقيقًا تُنديه العاطفة وتجمّله الصورة "[2] بحيث تأْسرُنا نصوص **امرؤ القيس** وتسحرنا بقصصها وبراعة نسجها ، هذا ما أكده معظم الدّارسين نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر **محمد عبد الله** في أطروحته للدكتوراه الموسومة بـ "**القصص في الشّعر الجاهلي**" التي تناول فيها قصيدة **امرؤ القيس** وصرَّح بأنَّنا " نجد أمامنا نصًّا شعريا يشوبه شيء قليل من ملامح القصّ "[3] وهو عينه ما دفع **كمال أبو ديب** إلى الاستناد على مبدأ **فلادمير بروب** بغية إثبات ذلك التماثل ما بين الوظائف السَّردية في البناء الشّعري العربي الجاهلي إذ يخلص إلى أنَّه " حين نمارس تحليل **بروب** وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشّعر الجاهلي نستطيع أنْ

---

[1] – الصكر حاتم، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السَّرد الحديثة ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.01 ،1999 ،ص.33.

[2] – وهب رومية،ا لرّحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة ،بيروت، ط.03 ،1982، ص.161.

[3] – ينظر، المناصرة عز الدين،ا لأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة،(قراءة مونتاجية)، ص.202.

ندرك مباشرة أنَّ ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية ، فالقصيدة أيضا تتكوَّن من وظائف ذات عدد محدود جداً"[1].

إذا كنّا قد ركزنا على تراكيب **امرئ القيس** الشعرية بوصفها أنموذجا يجلي ذلك التداخل، فشعرنا العربي حافل بنماذج من القصّ الشعري تتجسَّد فيه فنيَّات القصَّة وعناصرها من تحديد الشخوص وعرض الأحداث وتجسد الزمكان ورصد الأفعال ...كـ **عنترة بن شدَّاد** الذي يفتخر بنفسه ويحدثنا عن فروسيته ومغامراته مع ابنة عمه ووقائع حروبه **وحاتم الطائي** في حديثه عن كرمه و**لبيد بن ربيعه** و**زهير** و**الأعشى** في حديثه عن **السموأل** و**أبو ذؤيب الهذلي** في عينيته، فالأسلوب " القصصي قديم في الشعر العربي لجأ إليه الشُّعراء الجاهليون والإسلاميون في مواضيع منه صارت تقليدا عرض عليه الشعراء"[2].

ختاماً نخلص إلى الإقرار بتجلي الملامح السَّردية في القصيدة الجاهلية وبالتالي تأكيد تواصل الشّعر بالسَّرد منذ القديم تنظيراً وتطبيقاً، ذلك أنَّ "جسد القصيدة العربية المعلقات مثلا مجال فسيفسائي منفتح تختلط فيه وتتجاور مختلف الأنواع وهو صالح لاختبار هذه الفكرة وتأكيدها والتي بدأنا نجد بعض ملامحها في الدراسات العربية الحديثة التي عادت إلى الشعر العربي القديم لتستخرج منه القصَّة والملحمة "[3].

وعليه يمكننا التساؤل عن مدى تأكيد التواصل لدى المعاصرين تنظيراً وإجراءً.

---

[1] – أبو ديب كمال، الرؤى المقنعة،(نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)،دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،1986 ، ص.25.

[2] – نصار حسين، القصة في الشعر العربي – أراء حول قديم الشعر وجديده – ،كتاب العربي، ط.01،أكتوبر 1986، ص.34.

[3] – يقطين سعيد، الكلام والخبر، ص.130.



المبحث الثالث

تواصل الشّعر بالسَّرد لدى المعاصرين

1 ـ الكتابة الجديدة وتداخل الشّعري بالسّردي

2ـ القصيدة السّردية في ضوء النقد المعاصر

ينزع الخطاب الشعري في تشكُّله الحداثي وهو يحاول التأسيس لواقع مغاير والانفتاح على أفق آخر إلى الأخذ بإجرائية تمنحه الانعطاف عن المعايير التصنيفية التي تحيله إلى مسلكه الإجناسي وتتيح له مكنة الانفتاح على المواطن المتعددة التي تهيئ له فاعلية التهجين البنائي عبر استدعاء الصيغ المختلفة من خطابات متنوعة.

وفق هذا المأخذ تسهم إجرائية استعارة المتعدد من الصيغ من حوار وحكي وسرد في إلغاء الفواصل وإحداث فعل التواصل بين الأنواع الأدبية وإفساح المجال للشاعر المعاصر حتى يُبَنْين أنساقه وفق ما تقتضيه تجربته ذلك أنَّه " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة تعبير بأخرى وهذه العلاقة جوهرية"[1].

من هنا يصبح من العسير الوقوع على خطاب شعري حداثي لا يرتكن في هيكلته على هذا المعطى ،الذي يؤدي إلى تفرُّد الهيئة والمروق عن النّمط المحدد المستند على المفرد من الصّيغ محدداً فعل التكريس لمسألة التهجين عبر التوسُّع لاحتواء مختلف الصيغ البنائية ولاسيّما السَّرد الذي " يستوجب حضوراً صوغيا أكثر من غيره نظراً لما يحفل به من شمول وبسط في التأليف(...) لما يضفي على متن الشّعر البنائي من مواصفات الطول والتنوع في التراكيب والغموض في بلاغة العرض الواصف "[2] وبذلك أضحى سبيل الشاعر في تحقيق فرادة صوغه وبلاغة خطابه.

---

[1] – تودروف تزفتان، باختين مخائيل– المبدأ الحواري– تر. نفري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02 ،1996 ، ص.121.

[2] – اسطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 2005–2006، ص.152.

وفي أتون هذا التَّحول يمكننا التساؤل عن إجرائيَّة تواصل الشّعر المعاصر بالمتعدد من الصّيغ ولاسيَّما السَّرد، ومدى فعاليَّة هذه الإجرائيَّة في تحقيق حداثة الخطاب وتأديَّة مقاصده ؟ وكيفية تعامل النقد المعاصر مع هذه الظَّاهرة ؟

01- الكتابة الجديدة وتداخل الشّعري بالسَّردي:

تنهد الكتابة الجديدة وهي تُمارس فعل التَّأصيل لكينونتها بالانفصال عن سابقتها للاتصال بما تستدعيه متطلَّبات واقعها إلى الأخذ بإنواعيّة الصوغ عبر إجرائيَّة المَتْح من المُتعدد من الخطابات.

قياسا إلى هذا المسعى انبرت لها مكنة هدم الحدود والانفكاك عن أسر القيود المائزة ما بين الأنواع الأدبية ذلك أنَّها كتابة تدعو إلى " تجاوز الأنواع الأدبية القديمة من أجل تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة، ليست وزنًا بالضرورة وليست لا وزنًا بالضرورة وإنَّما هي إيقاع وزني نثري أو نثري وزني وهكذا تصبح القصيدة شكلاً مفتوحاً"[1] على مهبّ الإبداع وهي تتأبّى جاهزية الإتباع.

بناءً عليه أصبحنا نحتكم لمصطلح الكتابة لا الجنس الأدبي لأنَّها تسعى دومًا للانفتاح على الهيئات النصيَّة وتوسيع مفهومها عبر سانحة الاغتناء من الفنون وعلى اختلافها، ومن ثمَّ تتلاشى تلك المحددات لوظيفة البناء التي تمليها بلاغة الجنس، فهي

[1] – عزام محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط.01، 1995،ص.29.

وإن كانت " في الماضي خريطة رُسمت عليها حدود الأنواع وعينت رفوفها وأدراجها وكان على كل من يدخل إليها أن يقدم كالزّائر أوراق اعتماده(...) فإنَّ هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف والدَّاخل إليّها هو وحده الغازي المحتل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو..."[1] ولا أحد منا ينكر ما للغزو من سلطة التغيير والخرق والاصطدام ...فهي كتابة تأنف الاستقرار لتعانق هاجس الاستمرار، على درب تفرقت سبله فهو على حد تعبير **هيدغر**[2] " **chemines qui ne menent nulle part** " . هذا النَّوع من الكتابة هو ما اهتمَّ به **رولان بارث** في مؤلفه "**درجة الصفر للكتابة**" والتي يعتبرها " كتابة بدون صيغة "[3] لتعدد صيغها وانصهارها ضمن بوتقة واحدة بحيث " لم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشّعر والنثر"[4].

وبالتالي أصبح لزاماً على الشَّاعر وهو ينجز حداثة خطابه أنْ يستعين بعناصر وتقنيَّات يمْتَحُهَا من الخطاب النَّثري لتشكيل لحمة الخطاب الشّعري وسداه ومبتغى مؤداه " فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع قد زالت، هنا نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب هل هو قصيدة أم قصَّة "[5].

---

[1] – أدونيس(سعيد علي أحمد)،الثابت والمتحول، صدمة الحداثة،ج.02، ط.02 ،1979، بيروت، ص.264.

[2] –Voir, Heidegger, Chemines qui ne mènent nulle part, ed, Gallimard, trad, Wolfgang, Broqu.

[3] – بارث رولان،الدرجة الصفر للكتابة، تر. برادة محمد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1980، ص.91.

[4] – المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان،ط.01، 1981، ص112.

[5] – أدونيس (سعيد علي أحمد) الثابت والمتحول ، ص.312 ،314.

انطلاقا من هنا وارتداداً إليه انفتح الخطاب الشّعري على رحابة السَّرد و كثَّف من حضوره كونه السبيل في سعي الشّاعر الحثيث وراء مضامين جديدة فقد " دخلت القصيدة الحديثة أبوابًا جديدة في سبيل توكيد حداثتها وأفادت في ذلك من الفنون المجاورة واكتسبت شيئا من تقنيّاتها ووظفتها بما ينسجم أولًا مع الطبيعة الشعريَّة للقصيدة وبما يعزّز موقع الحداثة فيها ثانيًا، وأوَّل الفنون التي تحركت عليها القصيدة، القصَّة وما فيها من تقنيات في القصّ والسَّرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات. وكان السَّرد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضوراً في القصيدة المعاصرة وقد فرض السَّرد إيقاعه المُحدَّد "[1] لما يتمتع به من حيازة التوسع فهو يلخص مجمل ما تواصل به الخطاب الشّعري من أساطير وخرافات وحكايات وما توسَّل به من خطابات كالخطاب الفلسفي والشعبي وحتى الديني ذلك أنَّ "السَّردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه "[2] .والتي تنصهر جميعها ضمن بوتقة واحدة لتغدو القصيدة عبرها " لحظة كونية تتداخل فيها الأنواع التعبيرية نثراً ووزنًا، بناءً، حواراً وغناءً وملحمةً وقصَةً والتي تتعانق فيها حدود الفلسفة والعلم والدّين فليست القصيدة الجديدة شكلًا من أشكال التعبير وإنَّما هي كذلك شكل من أشكال الوجود"[3] جاعلة من السَّرد آليَّة في نقل ما تنطوي عليه من فيض المعارف المستلهمة من تلك الخطابات المغايرة.

---

[1] – عبيد محمد صابر ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001،ص.42.

[2] – مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985 ، ص.130.

[3] – أدونيس (سعيد علي أحمد)، مقدمة الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997،ص.117.

كما تعدُّ هذه الآليَّة كاشفة لرغبة الشَاعر في الانفلات من الواقع والالتفات إلى بنينة أنساقه وفق ما تقتضيه تجربته ذلك أنَّ "دخول السَّرد القصصي إلى النَّص الشّعري يتمُّ لصالح موقف الشَّاعر من واقعه ورؤيته له "[1]،إذ يستنجد بالخطاب البدئي من خرافات وأساطير بحثاً عن البراءة والمواطن البكر ويستعين بالحكايات وما تنهض عليه من حبكة وغرابة وتنامي الأحداث ليجسد من خلالها غرابة وجوده واغترابه عن الواقع وذلك عوْدٌ على بدئيَّة الشّعر في تخلُّقه، إذْ جسَّد اليونانيون أعمالهم المسرحية القديمة في قصائد شعرية[2]. وفق هذا المقتضى التصوري نستشفُّ دور السَّرد في توخي مرامي الخطاب ومقاصده القصيَّة ،فهو بحاجة إلى تعزيزات سرديَّة تبرز فعاليته وتحقّق بالمقابل جماليته وبلاغته ،فحضوره ليس لعبة مجانية على حدّ ما أبان عنه **علي جعفر العلاق** إذ يؤكد أنَّ " حضور العناصر السَّردية لا يكون عبثا في الشّعر، أعني ليس تفتيتا لكثافته أو إزاحة له من جانب آخر، فإنَّ هذه العناصر لم تحضر في القصيدة لأهداف تزيينية...إنَّ لها في النَّص الشّعري غاية شعريَّة بالدرجة الأولى أيْ أنَّها عون للقصيدة على إنجاز مَهَمَّتها كنص شعري قبل كل شيء "[3].

يقف هذا الطرح على درجة كبيرة من الأهمية وهو يجلي ما للسَّرد من فعالية إذ يعدُّ حقلا بانيًا لنسق الخطاب الشّعري وجماليته لا تتحقَّقُ بمنأى عن كونه يظلُّ بمثابة الإكسير لنسقه وبلاغته ، فقد أخذت " الآليات السَّردية بمفهومها الحديث طريقها إلى

---

[1] – كيديك جمال، السيميائيات السَّردية بين النمط الأدبي والنوع الأدبي، أعمال معهد اللغة العربية، جامعة عنابة،1985 ص.288.

[2] – ينظر، عثماوي محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دراسات تحليلية مقارنة، دار النَّهضة العربية ، بيروت ،لبنان،1980 ص.17.

[3] – العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية، ص.162.

النَّص الشّعري وأصبحت واحدة من جماليته الجديدة التي يتّكأ عليها مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها "[1] .

هذا التعالق ما بين الشّعري والسَّردي قد أفرز بلاغة جديدة مكنت القصيدة من إنجاز "فعلها الشّعري لا باعتبارها خطابا لسانيا محضا مكتفيا بكثافته الذَّاتية...بل بما استدعته أيضا من عناصر سرديَّة عديدة ساهمت في إغناء حركة النَّص وأمدَّته بالتفجير والحيوية وصارت في النهاية جزءً من شعريته المُتأجّجة "[2].

من هنا يؤدي السَّرد ضمن نسق الخطاب الشّعري الدور الأسمى في صناعة بلاغته وجماليته ،إذ يلبسه رداء الفتنة ويمارس الخطاب عبره طقوس المراوغة وغواية التَمَظْهُر لما تحفل به القصيدة السَّردية من تعدُّد " الأصوات والشخوص وتتنامى فيها الأحداث وتتصاعد حتى تصل إلى ما يشبه العقدة ثم تأخذ في الانفراج باتجاه الحل معتمدة على عنصري التشويق والإثارة "[3] وبذلك تشدُّ انتباه القارئ عبر ملاحقة مواطن الإثارة ومكابدة مكامن الإعتياص كون القصيدة السَّردية " تُعنى عناية فائقة بالجزئيات التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات، الأمر الذي يلقي على عاتق القارئ بعبء أكثر فهو مطالب بالوقوف عند الجزئيات التي تغذي الوحدة بمزيد من التداخلات المستقلة في حدّ ذاتها والملتفة في الوقت نفسه حول المعنى الواحد "[4].

---

[1] – هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مراكز الحضارة العربية،ط.01 ،2006، ص.10.

[2]– المرجع السابق، ص.175.

[3] – عيسى فوزي، النَّص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص.206.

[4] – إبراهيم نبيلة، فنّ القصّ بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة، ص.247.

بناءً على ما سلف يصبح لزاماً استحداث قراءة جديدة تقع ما بين مثاقفة القارئ المعرفية وبلاغة الخطاب عبر السَّرد بمنطق المُساءلة قصد ملاحقة تلك البواطن الخفية ضمن تكوينه لما يقف عليه من زخم التنوع الذي يؤديه السَّرد بحيث يُسْهم في بنينة أنساق الخطابات المُشَكّلة له من أساطير وحضور للشخصيات المتعددة وتنوع الأصوات والضمائر والاقتراب من لغة المحكي ضمن العناوين والفواتح .....وهذه الخطابات وعلى تنوعها تتوثق أواصرها لتولي وجهتها شطر دلالة معينة، وإذا انزاحت إحدى وحداتها صوب مقصدية محددة تداعت لها سائر الوحدات بالولاء والانصياع، إذ تتضافر مجموع التراكيب ضمن شبكية تؤدي رؤية الخطاب الشمولية.

على هذا المأخذ فإنَّ المفارقة الجوهرية تمثلت في تلك التي بلغت تخومها مع الخطاب الشّعري الحداثي عبر توسله بإجرائيَّة السَّرد وبفعل حضوره المكثف وهو يظفر بحيازة التَّوسع ليشمل كلية ما تقاطع معه الخطاب الحداثي.

تغدو قصيدة النثر الأنموذج الذي يجلي ممكنات التعالق بحيث تنصهر المغالق وتنتفي الفوارق حتى تنتهي إلى بلاغة مغايرة، تمتح تصوُّرها من جهة ما تنهض عليه من تكثيف حضور ذلك المتعدد من الخطابات التي نسجت بخيوط السَّرد بحيث " وصل الأمر في قصيدة النثر إلى علو السَّرد فيها إلى ما يشبه القصَّة القصيرة "[1] لتحررها من وحدة الوزن والقافية واستنادها على الوحدة العضوية التي تعلي من درجة القصصيَّة.

[1] – المناصرة عز الدين، تداخل الأجناس الأدبية، ص.197.

من هنا لا يصبح السَّرد آلية تزيينية فحسب في قصيدة النثر، بل وسيلة لتحقيق حداثة الخطاب وتميزه؛ فهو وعلى حدّ ما يذهب إليه **حاتم الصكر** ضرورة في قصيدة النثر[1] لأنَّها " ليست وصفية بالضرورة وعلى الدَّوام إنَّها على العكس تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكائيّة "[2].

في المقابل هناك من يرى أنَّ لجوء قصيدة النثر إلى العناصر السَّردية كان نتيجة لتعويض خسارة الوزن ذلك أنَّ الاستناد على العناصر السَّردية " يسمو بالإيقاعات الداخلية ويسمح باكتشاف تجليات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن "[3].

نصب هذا التعداد نخلص إلى مدى إسهام التخلي عن الوزن في إفساح المجال أمام تجلي السّرد، غير أنَّ الاستغناء عن الوزن لا يعدُّ السبب الوحيد في هيمنة السَّرد على القصيدة النثرية التي ارتسمت لها معالم التوسُّع على المفتوح والمتجدد من الصّيغ ،حيث توثبت بنقلة بنائية تمتح من معين تلك الأنساق المرجأة، فهي " مجال لتقاطع عدّة شفرات، أيْ تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة "[4] ولاسيَّما الأسطورة التي إذا ما توخينا البحث عن نشأتها نجدها ضاربة الأواخي منذ بدء التفكير البشري حيث ارتبطت نشأتها بنشأة الشّعر

---

[1] – ينظر،ا لعباس محمد، ضد الذاكرة – شعرية قصيدة النثر– ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.01، 2000 ،ص.96.

[2] – بيرنار سوزان، قصيدة النثر– من بودلير إلى أيامنا – ، تر. مغامس زهير مجيد، دار المأمون للترجمة والنَّشر، المغرب، 1993، ص.156.

[3] –عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية،ص.44.

[4] – كريستيفا جوليا، علم النَّص،تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب،ط.02، 1997،ص.78.

واعتبرت " حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي" [1] بوصفها تشكيلًا دراميًا لا يستند إلى منطق ولا يحيل على واقع.

عبر ما تمَّ طرحه، يمكننا التساؤل عن مواطن التواصل ما بين الشّعر والأسطورة وبالتالي ما بين الأسطورة والسَّرد، وإذا كان الشّعر المعاصر قد كثَّف من حضورها، فكيف تُسْهم في تشكيل دراميَّة الخطاب و سرديَّته ؟

ينهد الشَّاعر المعاصر إلى التَّكثيف من توظيف الأساطير بحيث تنصهر بالتجربة فتجسّد معاناته وتؤدي فيض مشاعره وعمق تجربته، كما أضحت السبيل إلى حداثة خطابه وامتدت لتشمل نسيجه في كليته فيغدو تشكيلًا دراميًا شبيهًا بالحكاية إذ يجعل **فيكو** من كل أسطورة حكاية موجزة[2].

وعليه فإنَّ لجوء الشّعر إلى الأسطورة اقتراب من تخوم السَّرد إذ تتجلَّى الوشائج قوية ما بين السَّرد والأسطورة ذلك أنَّ " منطقة التماس ما بين الشّعر والأسطورة لا تقتصر على ذلك بل تتجاوزه إلى الحدث الأسطوري ذاته ؛أيْ إلى السَّرد ،إنَّ اشتباك الشّعر بالأسطورة يعني في النهاية اشتباك الشّعر بالسَّرد ؛أيْ تجاوز الأسطورة باعتبارها خطابًا

[1] – خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01 ،1986، ص.08.

[2] – ينظر، رائقين .ك.ك ،الأسطورة، تر.الخليلي صادق، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.01، 1981، ص.95.

لسانيًا إلى شحنتها الدَّاخلية سواء كانت هذه الشحنة صريحة أو مغيبة،....فالأسطورة بناء سرديٌّ بل هي قصصٌ مركَّبة "[1].

في المجمل الحاصل يرد جوهر تواصل الشّعري بالسَّردي من تلك التحولات التي يسلكها الخطاب الشعري المعاصر تقصداً في إحداث النقلة وتكريسًا لبلاغة مغايرة تنزاح عن محدّدات التقييس، ولسنا بصدد إقامة معادلة كلية لتجربة الشّعر المعاصر، فإنَّ ذلك يفوق هذه العجالة التمهيدية، وإنَّما نحاول الكشف عن حقيقة ذلك التهجين الذي أدى إلى اصطلاح مزدوج هو ما ندعوه بالقصيدة السَّردية وبذلك نحاول الكشف عنها ومدى تقبل النّقاد المعاصرين لهذه الظّاهرة وتجليتهم لها.

[1] – العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية، ص.153.

02-القصيدة السَّردية في ضوء النَّقد المعاصر:

إذا ما تقصَّيْنَا طبيعة التجديد الذي نسخ الشّعر العربي نسخًا جذريًا عبر محطَّات ومراحل، لرُجّح لنا أنَّ الشَّاعر العربي قد أنف تلك المحددات التي تكرَّست وشاهت وما عادت قادرة على احتواء تجربته وزخم معانيه ،فكان أنْ توسَّل بتقنيات جديدة لا قبل له بها ،كي يتأوَّب عبرها تلك التخوم المفتوحة من الأنساق البانية لانعطافات التشكُّل صوب المطلق المفتوح . فاستحدث خطابًا مفارقًا للمَكْرُور من الأسيقة، يتموضع ضمن ذلك الموقع البيني ما بين الشّعري والنثري ،ولعلَّ هذا الحال من التَمَفْصُل هو ما تؤديه القصيدة السَّردية بوصفها " جنس جامع تتدرج فيه القصيدة القصصيَّة وهي جنس فرعي هجين يقوم على تضافر الشَّكل الشّعري والمحتوى القصصي "[1].

من هنا نجد في القصيدة السَّردية " في الغالب الأعمّ بعض عناصر القصَّة المهمة مثل، الحدث والشخصية والحوار "[2] بالإضافة إلى مقومات أخرى كالعقدة والحل والحبكة وتتابع الأحداث بحيث " يستند القصّ في البناء الشّعري على الأسلوب السَّردي ويظهر الحكي بتسلسل خاص خاضعا للسَّرد على أساس مقدمة في البداية وعقدة ونهاية يختتم بها الشَّاعر قصيدته "[3].

[1] – القاضي محمد وآخرون، معجم السَّرديات، دار الفارابي، لبنان، ط.01 ،2010، ص.327.

[2] – وادي طه، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط.01 ،2000، ص.281.

[3] – تسيير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ،الأردن، ط.01 ، 2010، ص.157.

إذا ما رمنا التساؤل عن متصور القصيدة السَّردية لدى المعاصرين من النقاد نجد نلفي المسألة رهن حقل التراوح ما بين معارض ومناصر لصوغها بحيث " نجد أنفسنا منذ **أرسطو** و**أفلاطون** و**هوراس** وحتى اليوم أمام موروث عالمي نقدي يميز مثلا بين الشّعر والسَّرد والدراما ويعترف بهوية واضحة للأنواع الأساسيَّة"[1].

من الرافضين للقصيدة السَّردية ثلة من الشُّعراء الذين يمثلون المدرسة الحديثة ما بين"**1908-1922**" وعلى سبيل التمثيل لا الحصر: **فاليري،أندري بريطون،ملارمي ...** ومن النقاد **جون كوهن،رومان ياكبسون**، بحيث رفضوا وجود السَّرد في القصيدة واستبعدوه بوصفه جملة من الأخبار لا إثارة فيه يخل بمزايا القصيدة الغنائية ويخرجها من نظمها[2].

غير أنَّ هذه الاتجاهات وإنْ رفضتها تنظيراً فقد تمثَّلها الإبداع قبل أنْ يُقرَّها النقد إذ أصبحنا نلمس اتجاه أغلب الشعراء وبداية من **ق.20** وبفعل عوامل متعددة إلى التكثيف من توظيف القصَّة في الشّعر من أمثال :**أحمد شوقي،خليل مطران ،إليا أبو ماضي .....** ولعل القصيدة الرومانسيّة التي عرفت " باختراق الحدود بين الشّعر والنثر عن طريق إدخال الشّعر إلى النثر ثم بتمجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية "[3] قد عُدَّت الأنموذج الأمثل للقصيدة السَّردية بارتكازها على الوحدة العضوية وتوظيفها

---

[1] – المناصرة عز الدين، تداخل الأجناس الأدبية، ص.197.

[2]. – ينظر، وليام.ك.ويمزات، وكلينث بروكس، تر.حسام الخطيب، صبحي محي الدين، النقد الأدبي، تاريخ موجز، النقد الحديث ، دمشق،1977 ص.176.

[3] – بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، – الرومانسية العربية – ،ج.02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب،2001، ص،29.

لعناصر القصّة من زمكنة وشخصيات وأحداث وحوار وقد بيّن **جيرار جينات** العلاقة ما بين القصّة والسّرد "فلا سرد بلا قصة وكلاهما لا يوجدان إلاَّ عبر الحكاية"[1].

إذا كانت القصيدة الرومنسية قد تمثلت السَّرد فإنَّ القصيدة المعاصرة وعبر مسارها قد كثفت من حضوره ووسعت من استعماله حين اتجهت " اتجاها واضحا نحو الدراميَّة سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري "[2]. ولسنا بصدد إقامة معادلة كلية لتجربة الشّعر المعاصر ومدى تمثُّلها لتلك الظَّاهرة السَّردية وتتبع كلّ المسار النقدي فإنَّ ذلك يفوق هذه العجالة التمهيدية ، وإنَّما نحاول تتبع بعض النظرات النَّقدية وتناولها لمسألة تواصل الشّعري بالسَّردي.

تعدُّ **نازك الملائكة** من النقاد المعاصرين الذين أكدوا ذلك التواصل ما بين الشّعري والسَّردي حيث كشفت أنَّ الخطابات الشّعرية المعاصرة ذات الهياكل الهرميَّة تتوافر على الكثير من ملامح الخطاب السَّردي" كالزمكنة والحبكة والنمو الدرامي ولحظة التنوير"[3] كما التفت **عز الدّين إسماعيل** في كتابه **الشعر العربي المعاصر**– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – إلى التوظيف الدرامي في الّشعر وبالتالي تجلّي بعض الملامح السَّردية ويرى أنَّ " هذا الطراز من التفكير لم يكن مقبولا لدى عامة النقاد العرب القدامى"[4] .

---

[1] – جينات جيرار، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، تر. معتصم محمد ،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،1997 ، ص.40.

[2] – زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص.189.

[3] – ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،1983 ، ص.247.

[4] – إسماعيل عزّ الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –، دار العودة، بيروت، ط.03، 1983 ، ص.281.

انطلاقا من قوله نستنتج عدم اهتمام النقاد القدامى بتلك الظَّاهرة على الرغم من توافر العناصر الدراميَّة في القصيدة العربية القديمة، حيث يؤكد أنَّ الأسلوب القصصي أسلوب مألوف كذلك في شعرنا القديم منذ أن استخدمه **امرؤ القيس** غير أنَّ الشّعر المعاصر قد كثَّف من حضوره ووسع من استعمال الدراما بحيث أصبح " يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار خارجي وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك، لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسّي وملموس "[1] حتى يتخطَّى سلطة تلك الوثوقية الجاهزة ويتجاوز تلك الاستعمالات التي كشفت عن عجافتها وتهرمها وسحنها الشهواء ليسير على خطى تلك النسقيَّة المأمولة في حداثة الخطاب الشعري بالانفتاح على الهيئات النصيَّة والصّيغ المتعددة بما فيها السَّرد.

بناءً على ما قدمناه نخلص إلى إقرار **عز الدين إسماعيل** بتواصل الشّعر بالسَّرد في الشّعر المعاصر وحتى في القصيدة القديمة ،غير أنَّه يرى أنَّ هذه الظاهرة ينبغي أن يتناولها النقد بالتحليل والتفسير وتخصيص مؤلفات، هذا ما يجليه قوله: " الدراسة المسهبة لهذه الخاصة في الشّعر تستحق كتاباً مفرداً، يتوقف فيه صاحبه عند حظوظ الشُّعراء المعاصرين....وأعتقد أنَّ أوان هذا الكتاب لم يؤن بعد، لكنه لابدَّ أن يظهر في يوم من الأيام "[2].

قد تحقق ما استشرف طرحه إذ ألفينا اهتماما بالظاهرة لدى مجموعة من النُّقاد المعاصرين سواء بتخصيص كتب تتناول الظَّاهرة أو ما ورد من شذرات نقديَّة في ثنايا مؤلفاتهم ونذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر **صلاح فضل** بحيث " يراقب الناقد

---

[1] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص.282.

[2] – المرجع نفسه ، ص.322.

ملمحًا أساسيّا في لغة الشّعر في تجربة الستينيات هو السَّرد "[1] و تضمَّن كتابه "**الأساليب الشعرية** " فصلاً عنونه بـ "**أسلبة الدراما**" تناول فيه تجليّ الملامح السَّردية في شعر **صلاح عبد الصبور** بوصفه " ذلك النّفس الذي امتلأ أيضا بعبق النبوءات قاصداً راصداً حركة شعرية حداثوية ،تنطلق من أسس متينة باتجاه فضاءات واسعة ،تطل من خلالها القصيدة العربية على الأجواء الإنسانية والعالمية الرحبة "[2].

لم تقتصر جهود **صلاح فضل** على تقصّي الظاهرة تنظيرا وإنَّما تعداه إلى الجانب الإجرائي متتبعا تجليّ الملامح السَّردية في نماذج من المنجز الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** بالتحليل والبيان ومن ذلك **مأساة الحلاج، أقول لكم**.....بحيث يرى أنَّ الشَّاعر ينسج نصوصه بنسق سرديّ ينتظم ويتشكل ويتصاعد وفق حركية متنامية إلى الوصف السَّردي[3].

يؤكد **صلاح فضل** أنَّ شعر **صلاح عبد الصبور** قد حقَّق " منذ بواكيره الأولى بداهته الآسرة عبر ملحمين أساسين: أولهما يمكن أن نطلق عليه " تشعير السَّرد حيث لا يعتمد على الأشكال المجازية والبلاغية في إقامة عالمه المتخيل فحسب، بل يتمثل في بناء الوحدات السَّردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية "[4]، وعليه يؤكد أنَّ لسرد **صلاح عبد الصبور** وظيفة إضفاء الشعرية والجمالية .

---

[1] – ريان أمجد، صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء، القاهرة، مصر ،2000، ص.80.

[2] – بيضون حيدر توفيق، صلاح عبد الصبور(قصيدة مصر الحديثة)، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط.01، 1993، ص.49.

[3] – ينظر، فضل صلاح ،الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر،1998، ص.128 ،133.

[4] – المرجع نفسه، ص.132.

بعد تقصّي تلك الملامح السَّردية وتتبع تجلّياتها وأبعادها بالتحليل والتفسير يخلص **صلاح فضل** إلى أن توظيف السَّرد "في شعر **صلاح عبد الصبور** لا يمثل رؤية كما يقول بعض الأدباء من رفاقه الأقربين وإنَّما يمثل أداة تصويرية لرؤية شعريَّة في جوهرها وهو سرد ذكي خاص يتمُّ تشعيره دائمًا"[1].

إذا كان "**عزّ الدين إسماعيل**" و"**صلاح فضل**" قد تناولا مسألة تواصل الشّعري بالسَّردي في ثنايا مؤلفاتهم ،فإنَّ الظَّاهرة استدعت لدى من تلاهم من النقاد إلى تخصيص مؤلفات وعناوين ،ومن أولئك النقاد **يوسف الحطيني** في مؤلفه "**سرديَّة القصيدة الحكائيَّة**" بحيث يرى أنَّه وعلى الرغم من الحضور البارز لتلك الملامح السَّردية في نسيج الخطاب الشعري وبخاصة الحداثي " لم يتم الاهتمام بما يكفي بالظواهر السَّردية في الشّعر إلَّا في حدود دراسات تقليدية تناولت (الشّعر القصصي) بوصفه موضوعا أكثر من كونه شكلاً مما يحرم قارئ هذا الشعر أو قارئ نقده من الالتفات إلى كثير من جماليات النَّص"[2].

انطلاقا ممَّا انتهى إليه الباحث ننتهي إلى الإقرار بالحضور البارز للسرد إذ أضحى من الخيوط الناسجة للشّعر وبالمقابل مدى تقصير الدراسات النقدية، بحيث لم تأخذ الظَّاهرة نصيبها الوافي من الدراسة والاهتمام إذ يقرُّ **الحطيني** أنَّ السَّرد قد تجلَّى في القصيدة منذ القديم " ولم يفقد شعراء عصور الدول المتتالية أثر الحكاية الشّعرية ولم تتوقف الحكاية الشّعرية في مطلع عصر النهضة ... واستمرت الحكايات الشّعرية التي

[1] – فضل صلاح ،الأساليب الشعرية المعاصرة، ص. 132.

[2] – الحطيني يوسف، سرديَّة القصيدة الحكائية – محمود درويش نموذجا– ، ص.05.

نسجها **الأخطل الصغير وبدر شاكر السّياب و صلاح عبد الصَّبور ومحمد الماغوط** و**محمود درويش** وغيرهم.... وكذا وجود الظاهرة السَّردية في القصيدة العربية الحديثة "[1].
وتعد دراسة **الحطيني** دراسة إجرائيَّة بحيث تناول فيها **محمود درويش** بوصفه أنموذجا بارزاً لتأكيد تواصل الشّعري بالسَّردي .

أمَّا الباحث **عبد النَّاصر هلال** في كتابه "**آليات السَّرد في الشعر العربي المعاصر**" قد تناول بالدراسة والتحليل والتفسير الملامح السَّردية في الشّعر التي أخذت " تمارس حضورها وحركتها في بنية النَّص تلك التقنيات التي تماهت مع الشّعر في بذوره الجينية مؤكدا طبيعة الإنسان ورغبته في الحكي والسَّرد ليكشف عن وجوده....... وأصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التي يتكئ عليها ،مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها "[2].

ولايني يؤكد حضور السَّرد منذ القديم في القصيدة العربية غير أنَّ توظيفه اختلف وتطور وتنوع من عصر لآخر بحسب اختلاف الدوافع والأسباب هذا ما يبرّره قوله: " إذا كان الشّعر قد اتسم بالسَّردية منذ ظهوره فإنَّ هذه السَّردية تتغير ملامحها وقوة حضورها وغيابها من وقت لآخر ،فقد تغيرت حركة السَّرد داخل الخطاب الشّعري تغيراً نوعيًا في الإجراءات والتوظيف والدوافع ،حيث انتقلت حركة السَّرد من السَّذاجة إلى السَّرد القائم على العفوية والتدفق النّاتج عن الصَّفاء الإنساني الراغب في الحكي"[3].

---

[1] – الحطيني يوسف، سرديَّة القصيدة الحكائية، ص.11.
[2] – هلال عبد الناصر، آليات السَّرد في الشعر العربي المعاصر، ص.10.
[3] – المرجع نفسه، ص.36.

من هنا استقر رأي الباحث في هذه الدراسة على تأكيد تواصل الشّعري بالسَّردي وحضور تلك الآليّات السَّردية التي تنوعت واختلفت من عصر لآخر، بل استطاع الباحث في مواطن كثيرة أن يمثل لذلك بنماذج من الشّعر العربي ويرى أن ظروف المجتمع ودواعيه تعدُّ السبب الرئيس المتحكم في حضور تلك الآليات السَّردية التي ازدادت توسُّعا مع الشَّاعر المعاصر بدافع البحث عن وسائل جديدة بها يرتاد اللامأهول في رحلة بحثه عن المجهول متشوفًا دومًا المحدث المفارق من التراكيب فكان أن توسَّل بالسَّرد الذي " يستوعب تقنيات متعددة من بينها المجاز دون العكس ويتَّسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقَّة التنظيم للمادة الحداثية في داخل القصيدة "[1].

ختاما نخلص إلى مدى تمثُّل النقد ومن قبله الإبداع لتجلي السَّرد في الشّعر من دون أن يتماهى أو ينصهر إحداهما في الآخر بحيث " ظلَّ كل جنس يحتفظ بهويته "[2] وقد أدى ذلك التزاوج إلى ميلاد نوع جديد في أدبنا العربي وهو ما اصطلح عليه **بالقصيدة السَّردية** والتي حقَّقت بلاغة الخطاب وجماليته فهو "إنَّما تلاقح وتجنيس يثمران فرادة إبداعية "[3].

ونريد أن نومئ إلى أنَّ هذا النَّمط من الجمع لم يكن لعبة مجانية وإنَّما احتكم لمتطلبات العصر وتماشى وتداعيات التجربة، حتى يتيح للشَّاعر مكنة البوح عن أحاسيسه وسبر أغوار نفسه وكذا يُمكّن للقارئ سانحة مشاركة الشَّاعر تجربته والتواصل معه بحيث " نحيا التجربة النَّفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب "[4].

---

[1] – هلال عبد الناصر، آليات السَّرد في الشعر العربي المعاصر، ص.37.

[2] – إبراهيم نبيلة، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة، ص.242.

[3] – عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب، مركز الحضارة العربية،ا لقاهرة، ط.01 ،2005، ص.50.

[4] – مريدن عزيزة ، القصَّة الشعريَّة في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط.01 ،1984، ص.23.

كما حققَّ للخطاب الشّعري بلاغته وجماليته بإضفاء " مزيد من الحيويَّة والخصوبة على النَّص الشّعري "[1] وبذلك كان للسَّرد الدور البالغ في صناعة بلاغة الخطاب الشّعري ومن ثمَّ فإنَّ نسق الشّعر تأسَّس من نسق السَّرد.

من هنا يمكننا التساؤل عن كيفيات تجلّي تلك الآليَّات السَّردية في الشّعر، وإن كان بحثنا ينصب حول فواتح الخطاب فإنَّ التساؤل الذي لا يفتأ يراودنا يتمخض حول استراتيجية تشكُّل الفواتح السَّردية في الخطاب الشّعري ؟

هذا ما سنحاول تبيانه في الفصل الموالي.

[1] – وادي طه ، جماليات القصيدة المعاصرة، ص.292.



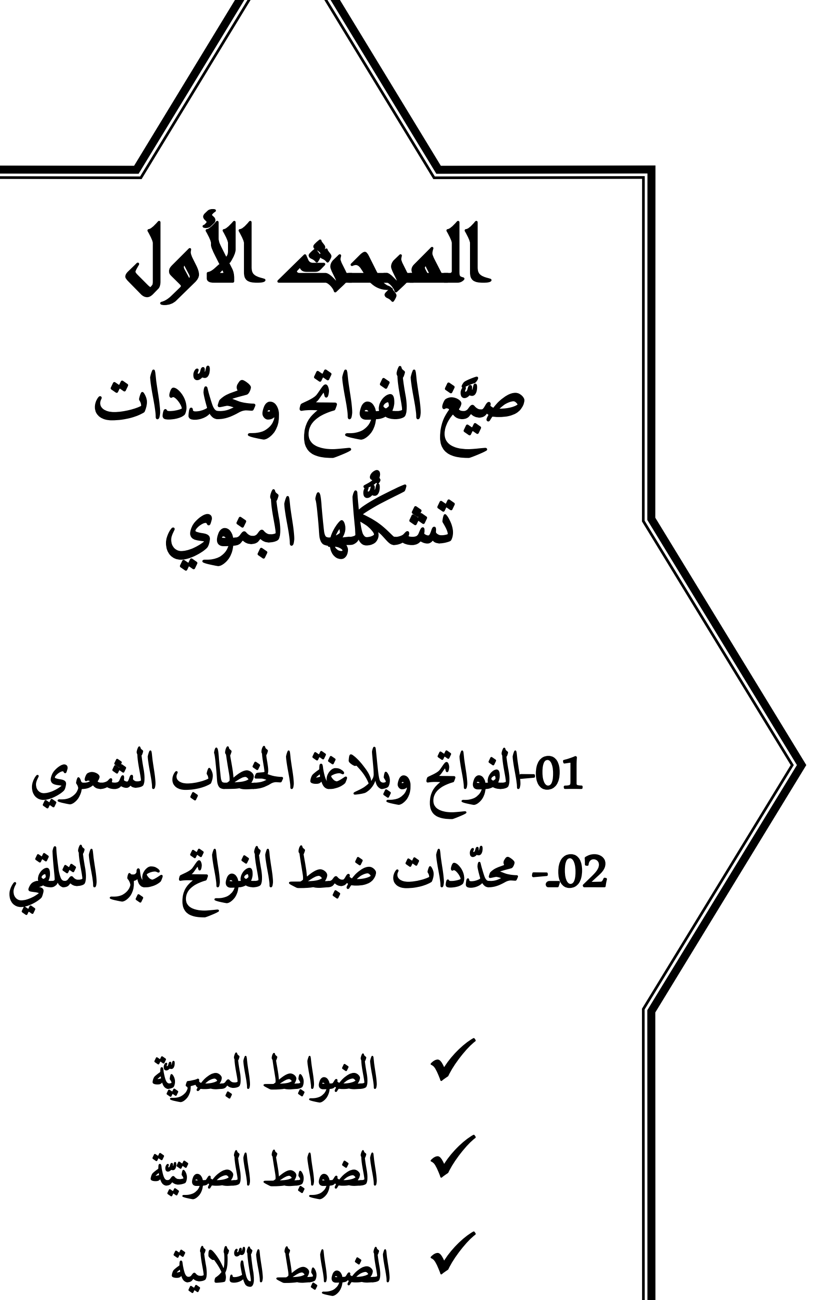
الفصل الثاني

إستيراتجية تشكّل الفواتح

في الخطاب الشعري

المعاصر





المبحث الأول

صيَّغ الفواتح ومحدّدات تشكُّلها البنوي

01-الفواتح وبلاغة الخطاب الشعري

02- محدّدات ضبط الفواتح عبر التلقي

- ✓ الضوابط البصريّة
- ✓ الضوابط الصوتيّة
- ✓ الضوابط الدّلالية

إنَّ الكتابة الشعرية وعبر انعتاقها عن المحددات القبلية وتخطيها للمسالك التي ارتهنت إليها في عرف أنماطها التقليدية قد تعدَّت ضيق التصنيف ورتابة التوصيف بدءً بفاتحة الخطاب الذي تجاوز قاريَّة المطلع وأحاديته إلى أنماط متباينة وأنساق لا متناهية .

من هنا يمكننا التساؤل عن ماهية الفاتحة في الخطاب الشعري المعاصر وبلاغة الخطاب الشعري عبرها ومن ثمّ محددات تشكُّلها البنيوي.

1 - الفواتح وبلاغة الخطاب الشّعري:

تعدُّ الفواتح الأنموذج النسقي الذي يتوّج الخطاب الشّعري ويفتح أبوابه ويجلي مغاليقه، بل أوُّل الخيوط الناسجة له شكلًا ومضمونًا، لذا كان لزامًا على الشَّاعر أنْ يوليها عناية بالغة ،هذا ما يصرُّ عليه **القرطاجني** في تأكيده أنَّ " تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة إذ هي الطليعة الدّالة على ما بعدها "[1]، وقد ظلَّ الشَّاعر يُكابد عملية الخلق مسايرًا مراحلها من اعتياص البدء إلى عسر المخاض فصرخة البداية إلى شهقة النهاية التي ليست سوى البداية، هذا ما يذهب إليه **العلاق علي جعفر** حين يصرح أنَّ " بداية الكاتب أكثر مراحلها أذى ووعورة فكم هو شاق وممض البيت الأوَّل من القصيدة أو الأبيات الأولى منها "[2] .

[1] – القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.278.

[2] – أفق التحولات في الشّعر العربي، شهادات ونصوص،^دار الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.01، 2001، ص.73.

تهيَّأت الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر وفق تشكيلات تخالف ما يقابلها في الشّعر التقليدي بالتخلي عن المقدمات الطوال والمطالع القارة غير أنَّ هذا الانزياح أدى إلى الإقرار " بغياب بيت الاستهلال "[1] في الشّعر المعاصر، وهذا الحكم يشي في حقيقته بإفساح المجال للشَّاعر المعاصر حتى يستدعي أنساقًا متعدّدة في تشكيل فواتح الخطاب هذا ما سنحاول الكشف عنه في المبحث الثاني من هذا الفصل.

إذا ما رمنا البحث عن ماهية الفواتح نلمس اتفاقا في تحديد مفهومها باعتبار أنَّ الشَّاعر يقدم " في أوَّل قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه أو قصيدته "[2]. وقد ورد في لسان العرب **لابن منظور** تحديدها بوصفها "أوَّل كلام مبني على كلام سابق ومرتبط به"[3].

وإن انصب بحثنا على الأخذ بالفواتح لدى **صلاح عبد الصبور** فقد أحدث توصيفا لها من خلال قوله: " هناك خاطرة أولى تفد إلى الذهن تبزغ فجأة مثل لوامع البرق ونسعى إلى أن تقيَّد وتقتنص، فإذا اقتنصت تشكَّلت في كلمات وقيَّد وجودها المنشأ واكتسبت حقَّ الميلاد "[4].

تعدُّ الفاتحة من أهم العتبات النَّصية الموازية التي حظيت بالدراسة لدى النقاد الغربيين وبخاصة **جيرار جينات** الذي حدَّدها بوصفها " كل ذلك الفضاء من النَّص الافتتاحي

---

[1] - بنيس محمد، الشعر العربي الحديث -. الرومانسية العربية - ، ص.87.

[2]- مجمع اللغة العربية ،المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ،مصر، مكتبة كنوز المعرفة، ط.05 ،2011 ، ص.1034.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، دار صادر، بيروت، لبنان (هلّل)

[4]- صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر،م.3 ، دار العودة، بيروت، ط.02 ،1977، ص.10.

/ liminaire، بدئيا prélminaire كان أو ختاميا/ postliminaire والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النَّص،لاحقا به أو سابقا له "[1].

كما لانعدم الاهتمام البالغ من أغلب نقادنا القدامى من أمثال **أبو هلال العسكري،الجاحظ ،الجرجاني، حازم القرطاجني وابن رشيق القيرواني** وإنْ تباينت اصطلاحاتهم للفاتحة ما بين الابتداء،الافتتاح ،المطلع أو الاستهلال فجميعهم يؤكد على أنّها " أوَّل ما يقرع السّمع"[2].

بالتساؤل عن فعاليَّة الفواتح في الخطاب الشّعري وكيف تسهم في بنينة أنساقه وتحديد مقاصده وتأديَّة بلاغته، نلفي الإجابة لدى النقاد القدامى الذين أتينا على ذكرهم فيما سلف والذين أصرُّوا على ضرورة تحسينها، هذا ما تبرزه دعوة **أبو هلال العسكري** "أحسنوا معاشر الكتاب الإبتداءات فإنَّهن دلائل البيان "[3]، على اعتبار أنَّ الفواتح هي النَّواة الأولى لتخلُّق الخطاب، إذ تمارس فعل الفتق للدلالات الموازية لمقاصده وتكرّس ما يتوخى منها من مُكَن التحقيق في الخطاب الشّعري وسبر أغواره وفك تلك المغالق الصارمة لنسقه ذلك أنَّ " الشّعر قفل أوَّله مفتاحه، ينبغي للشَّاعر أن يجود ابتداء شعره فإنَّه أوَّل ما يقرع السَّمع وبه يستدلُّ على ما عنده من أوَّل وهلة "[4].

---

[1]- بالعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينات – من النَّص إلى المناص– تقديم. يقطين سعيد ،منشورات الاختلاف، ط.01 2008،،ص. 112.

[2]- الرَّازي (أبو عبد الله محمد بن بكر)، روضة الفصاحة، تح.خالد الجبر، دار وائل للنشر، ط.01 ،2005 ، ص.154.

[3] – العسكري أبو هلال، الصناعتين– الكتابة والشعر–، ص.489.

[4] – القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح .محمد قرقزان– دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص.389.

عليه تغدو الفاتحة بمثابة جواز السفر الذي يتيح مكنة الإبحار عبر عوالم النَّص كونها " بمثابة المولد لعديد من الدَّلالات التي تمتدُّ على مستوى فضاء النَّص وهي بهذه الصفة تشبه المولّد الذي ينتشر منه عدد لا يحصى من الدَّلالات "[1] .

لذا وجب على الشَّاعر أن يجعلها الأمارة الهاديَّة إلى الدروب الموغلة والمسالك الوعرة الشَّائكة، وأنْ يُضمّنها مقاصده وأغراضه . هذا ما يذهب إليه **الجاحظ** في قوله : "وليكن في صدر كلامك دليل حاجتك" [2] وهو عينه ما دعا إليه **ابن الأثير** حين أكَّد أنَّ الشَّاعر مطالب بأن " يناسب مطلع الكلام من الشّعر مع الغرض المقصود من القصيدة"[3]

وفق هذا النهج من التوجه ترد فعاليَّة الفواتح وهي تظفر بحيازة الكشف ومن الوهلة الأولى عن دلالات الخطاب ومعانيه، وإنْ أصبح المعنى في الخطاب الشّعري المعاصر بعيد ،بعديّ، متعدد لا يكاد يتحدَّد مسلكه الدّلالي إذ يتوارى كونه ينهض على تلك الظنيَّة المتداعية عبر تراتبيَّة التأويل، فالخطاب يقول " شيئا آخر باطنا أو احتماليا هذا الشيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة وهو السّمة الأساسيَّة لكل شعر عظيم "[4].

---

[1] – خمري حسين، نظرية النص– من بنية المعنى إلى سيميائية الدَّال– ط.01 ،2007،ص.123.

[2] – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن عمر، البيان والتبيين،ج.1، تح. هارون عبد السلام، ط.01،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1998،ص.116.

[3]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، وزارة الثقافة، ص.239.

[4] – أدونيس (سعيد علي أحمد) ،زمن الشعر، دار الساقي ،بيروت، لبنان، ط.06 ،2005 ، ص.23.

ضمن هذا المؤدى من الطَّرح لم يعد أمر الفواتح كذلك رهن المسنَّن من القوالب والمعايير الكابحة بقدر ما تصعّدت صوب تخوم التشكُّل وإن كانت لا تبوح بالغرض والمقصد فإنَّها تأتي " مؤشّراً لفهم السّياق "[1] وتعدُّ معبراً لفهم الخطاب بتلثيمه لإخراجه من زيف المنكشف إلى حقيقة المحتجب كونها " مفتاح لخريطة تساهم في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاد الجدّة من المعاني "[2].

لم يقتصر دور الفواتح على حياكة أنسجة النّص وتبيان مقاصده بل تعتبر السبيل في صناعة جوهر بلاغته وتحقيق جماليته، ذلك أنَّها تتنزَّل من النَّص " منزلة الوجه والغرة تزيد النَّص بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربَّما غطَّت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَهَا "[3] إذ تسهم في منح النَّص حياة جديدة وولادة متجدّدة ممَّا دفع النُّقاد إلى وضع شروط يرتكن إليها الشَّاعر في هيكلة فواتحه فهو مطالب بأن يتأنق " في أوَّل كلامه ويأتي بأعذب الألفاظ وأجزلها وأرقّها وأحسنها نظما وسبكا وأصحّها مبنى وأوصفها معنى"[4].

كما ألحَّ **حازم القرطاجني** على وجوب تحسين الفواتح في أكثر من موضع في مؤلفه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" واشترط أن تكون " العبارة حسنة ومتماسكة وأن

---

[1] – بالعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينات – من النص إلى المناص – ص.123.

[2] – خليفي شعيب، هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل – دار الثقافة ،الدار البيضاء، ط.01 ،2005، ص.95.

[3] – القرطاجني حازم ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص.278.

[4] – المدني علي بن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع ، تح. هادي شاكر،ج.01 ،مطبعة النعمان، ص.34.

يكون المعنى واضحا شريفا تاما والألفاظ مقبولة غير مستكرهة لأنّ النّفس تكون متطلّعة إلى مفتتح الكلام "[1]

إنْ كان ورود الفواتح قد انبرى على تلك الهيئة من الجمالية بعد أنْ قيدتها الشروط فمن حقّها أن تؤدي إلى استلاب القارئ بأسر العيون وسلب القلوب شأنها في ذلك شأن المُقبلات من الطَّعام فتفتح شهيَّة القارئ لتتبع النَّص والإقبال عليه بنهم بوصفها " المُفْتتح الذي يشدُّ السَّامع إليه "[2].

وعليه لا يمكن عدّها مجرد توشيّة تنهض على الإمتاع لأنَّها تأخذ بعداً انزياحيا عن سكونيتها إذ تؤدي إلى الإقناع حين تدخل رحابة الانفتاح على الحقل التداولي إذ عليها يتوقف نجاح العملية التواصلية ، وعلى قدر حسن سبكها وإحكام ديباجتها تكون " داعية الانشراح ومطيَّة النَّجاح "[3].

وقد تنبه نقادنا القدامى إلى دور الفواتح في الأداء التكويني لبلاغة الشّعر وتأديَّة فعاليته التداولية، إذ يرنو الشَّاعر عبره إلى التأثير في المتلقي وجلب انتباهه ودعوته إلى التسليم والاقتناع، هذا ما يكشف عنه **أبو هلال العسكري** حين يرى أنَّ الافتتاح كلَّما كان " حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعيَّة إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام "[4] وكذلك

---

[1] – القرطاجني حازم ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص.282.

[2] – النصير ياسين، الاستهلال– فنّ البدايات في النَّص الأدبي – ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1993،ص.68.

[3] – الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت،1978، ص.419.

[4] – العسكري أبو هلال، الصناعتين – الكتابة والشعر – ،ص.299.

الجرجاجي حين يرى أنَّ الفواتح هي " التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء "[1] ذلك أنَّها " تهيؤ القارئ لاستقبال مشروع قيد التَّحقق "[2].

ختاما نخلص إلى أهمية الفواتح في الخطاب الشّعري ذلك " أنَّها تكاد تلخص التجربة الشعرية لدى أصحابها وتبوح بها "[3] ،إذ تسهم في بنينة أنساقه وتأديَّة مقاصده ولا تتمُّ بلاغة الخطاب إلاَّ عبرها.

---

[1] – الجرجاني علي عبد العزيز،ا لوساطة بين المتنبي وخصومه، تح.محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ،دار القلم، بيروت، لبنان، ص.48.

[2] – بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدّمات النَّقد العربي القديم – إفريقيا الشرق ،المغرب، بيروت، لبنان،2000، ص.52.

[3] – بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النَّص – دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم – ص.46.

2 – محددات ضبط الفواتح عبر التلقي :

إذا كانت الفواتح تنهض على ذلك الملمح من الأهمية ضمن تركيب الخطاب الشّعري المبدع وسحره البارق الخلب بما تتيحه من إمكانات تشكُّله وتحديد أفق تمظهره وتحقيق شعريَّته فلا ريب أن تشكّل " أعقد أجزاء العمل لأنَّها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النَّص فإنَّ لها أيضا خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي "[1] ولها كذلك محدّدات تضبط مسارها وتحدّد توقفها حتى يتمَّ عبرها الانتقال إلى متن النَّص.

قد احتكمت معمارية القصيدة التقليدية إلى هندسة الشكل الواحد والانتظام في البنية الخارجية القائمة على عدد من الأبيات ذات الشطرين المتناظرين في أقوال موزونة مقفاة وفق مبدأ التَّوازي الذي وضعته القواعد الثابتة ولاسيّما القافية كونها " مركز ثقل مهم في الشّعر فهي حوافر الشّعر ومواقفه "[2] من خلال ما تؤدّيه من فعاليَّة في تحديد مداه وأفق منتهاه حيث " أنَّ هوبنكس كان يرى بحقّ في القافية مختصر نسق التوازيَّات الشّعرية "[3].

---

[1] – خليفي شعيب ،هوية العلامات– في العتبات وبناء التأويل – ،ص.92.

[2] – هلال محمد غنيمي ،النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ،لبنان، ط.01 ،1982، ص.262.

[3] – ياكبسون رومان، قضايا الشعرية ، تر. الولي محمد، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب،ط.01 1988، ص.106.

غير أنَّ الكتابة الشّعرية قد انزاحت عن تلك الأطر الصارمة وكسَّرت قواعد النظام وهي تتأبَّى جاهزية الإتباع سعيًا وراء أشكال " مبتكرة تمامًا حيث يصبح لكل قصيدة هيئتها الخاصة دون أي تشابه مع غيرها "[1]. وبالتالي تلاشت تلك المحدّدات لوظيفة بناء الفواتح التي تميلها بلاغة الجنس فإذا كان التصريع " تقابل بنائي يقتضيه الاستهلال الشعري القديم "[2] فإنَّ النَّمط الجديد لتوزيع النَّص وبعثرة وحداته وزعزعة قواعد بنائه وكذا كيفية التنقيط والعلامات الفارقة والعبارات والجمل المبتورة قد أفرز عسرا في معرفة حدود الفواتح وكوابح ضبطها ذلك أنَّها " ليست مشدودة إلى تقعيد صارم وإنَّما هي انفتاح دائم من نصّ إلى نصّ ومن جزء في النَّص إلى جزء آخر "[3].

يشير **عزّ الدّين إسماعيل** في حديثه عن معماريّة القصيدة الشّعرية المعاصرة إلى أشكالها الشائعة[4] وقد قسمها إلى قسمين : القصيدة الطويلة* والقصيدة الغنائية أو القصيدة التي تنماز بوحدة موقفها واتجاهها وتعدد أنماط بنائها ما بين الطابع الحلزوني ** والشكل النهائي المفتوح*** والبناء الدائري المغلق ولعل هذا النمط الأخير من القصائد هو الذي تتداخل فيه الفاتحة بالخاتمة بحيث تكون بداية النهاية ونهاية البداية فتترابط أجزاؤها من دون تواتر التوتر نفسه " فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى ويدور فيها الشَّاعر دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له لكن هذه

[1] – داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة– تحليل نصي– ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط.01 ،1988 ص.33.

[2] – اسطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية في الشّعر العربي المعاصر ،ص.220.

[3] – ضرغام عادل، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.01 2009 ، ص.59.

[4] – إسماعيل عز الدين ،الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –من ص.250 إلى ص.267.

* – تمتاز بامتداد طولها ووحدة فكرتها وتعدد عواطفها في تنامي مستمر يقارب التشكل الدرامي.

** – تظم شعورا موحدا أو مشاعر متجانسة تتجلى في أفاق متعددة الأوجه.

*** تبدأ كي لا تنتهي وتنم عن لا نهائية التجربة وانفتاحها.

الدَّورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة تظلُّ مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها إذ ما تكاد تنتهي حتى يعود الشَّاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية ،نقطة الانطلاق الأولى "[1].

وعليه تمتدُّ الفاتحة إلى مقاطع من القصيدة بل وإلى نسيج النَّص فتصبح بداية النهاية ونهاية البداية هذا ما نلمس له تلميحا لدى **صلاح عبد الصبور** حين يقرُّ أنَّ "هناك تشكيلا دوريا ترد فيه الدورة النهاية على فاتحة البدء وتندمج فيها ليصنعا قصيدة دائرية كما أنَّ هناك قصائد تتوزع فيها الذرى الصغرى التي تدور حولها ألوان من التداعيات كما أنَّ هناك قصيدة التنويعات على الموضوع الرئيسي وأوضح مثال لها قصيدة **الأرض الخراب لإليوت**"[2].

على ضوء ما سلف يمكننا تحديد ثلاث أنماط من الفواتح؛ فواتح شروع والتي ترد في بداية النَّص وفواتح وسائط وفواتح خواتيم. هذا ما نلمس صداه لدى **جيرار جينات** في تعيينه لمواقع الفواتح التي قد ترد " في بدايات النُّصوص وفي بعض المرات في نهاياته أي؛ في آخر أسطره "[2]، كما تأتي الفاتحة في مفتتح النَّص ويعزّزها منطق التَّكرار في مقاطع القصيدة وقد تغدو متحولة أو متغيرة بالنسق من مقطع لآخر وكذلك الفاتحة الأم أو الأصل، أمَّا الأخرى التابعة لها ففرعية أو ثانوية بحيث تكون الفاتحة الأم أو الرئيسة "بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النّص. كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنَّها ثانوية......إنَّ البدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي "[4]

[1] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه الفنية والمعنوية –،ص. 260 ،261.

[2]– عبد الصبور صلاح، حياتي في الشّعر ،ص.22.

2 . بالعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينات– من النَّص إلى المناص – ،ص.113.

[4] – صدوق نور الدين، البداية في النَّص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.01 ،1994، ص.17.

ختاما، ننتهي مع **أندري دي لنجو** إلى اعتبار " الفاتحة مقطعا نصيًّا يبدأ من العتبة المفضية على التخييل وينتهي عند أوَّل كسر هام في مستوى اللغة "[1] وبالتالي فإنَّ هذا الكسر تؤديه محدّدات وضوابط تتعدَّد ما بين بصريَّة وصوتيَّة ودلاليَّة.

✓ الضوابط البصريَّة

حين وظفت الكتابة الشعريَّة المُحدثة فعل الانتهاك لمعايير المرئيّة المحايثة لعمود الشّعر حتى تغدو خطابا مفارقا للمكرور من الأسيقة تمَّ لها توسيع عملية الاشتغال على الفضاء البصري بوصفه مسلكا يقرب الكتابة من فنون الرسم، فالعلائق بينهما متينة، فإذا كان الشّعر" مدون على الورق طباعيا فإنَّه يمتلك شيئا فضائيا سيحاول المرء التَّشديد عليه إلى الدرجة التي يبهر بها النَّظر كما يدهش الرُّوح وذلك بترتيب عناصر القصيدة على الصفحة كما يفعل الرسَّام الذي يملأ لوحة "[2] ممَّا يتيح للخطاب الشعري تقلُّبًا مرئيا تؤديه حاسة العين عبر فعل القراءة .

يؤدي هذا المجمل من خطوطياته إلى انقسام القصيدة إلى " أبيات مضادة تبنينها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متماديين في إعادة بناء نصّ له التوازي بين السَّواد والبياض "[3] تسهم هذه الثنائية في تمييز وحدات النّص وتحديدها وضبطها عبر إجرائيَّة التوزيع الخطي ومساجلة البياض لتخوم السَّواد ممَّا يسمح بإمكانيَّة

---

[1]– أندري دي لينجو، إنشائية الفواتح النصية ،تر. تبيغ إدريس سعاد ،مجلة النوافذ،ا لنادي الأدبي الثقافي، جدة ع.01 ، 1989، ص.96.

[2]– بيرنار سوزان، قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيامنا ،. ص.214.

[3] – بنيس محمد ،الشّعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – في الشعر المعاصر، دار توبقال، الدَّار البيضاء ،المغرب ط.01 ،1990، ص.128.

التعرف على فاتحة النَّص ومتنه وكذا خاتمته، إذ " يؤدي هذا التَّشكل البصري إلى إيراد العلاقات السياقية فيما بين تقابل السَّواد والبياض والبداية والنهاية "[1].

لمَّا كانت القصيدة التقليدية ترتكن إلى أسس وقواعد ثابتة في تحديد فضائها البصري من خلال انتظام لعبة البياض والسَّواد ، لم يكن الشَّاعر بحاجة إلى محدّدات بصريَّة أخرى لتوزيع الوحدات " لأنَّ القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النَّص فيمارسون الكتابة داخل إطار مقفل "[2].

خلافا لما سلف أضحت الكتابة الشعرية الحداثيَّة متعدّدة، متجدّدة، تأنف الاستقرار على درب تفرقت سبله ليهدي إلى اللامأهول في رحلة البحث عن المجهول. وأصبح الشَّاعر بحاجة إلى علامات فارقة تؤطر طبقات النَّص وتضبط هيكلته، ومن هذه العلامات الفارقة والتي عبرها يتَحدَّدَ فضاء الفاتحة النصيَّة وقفة البياض الذي حيزَتْ له سلطة الكبح بوصفه " العلامة الطباعية للوقفة أو السكون وعليه فهو علامة طبيعية ،إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصَّوت "[3] .

ومن ثمَّ نقف على فعاليته في تحديد معالم النَّص ولا مناص من الإقرار بأنَّه أصدق علامة على توقُّف الكلام ،فالكتابة دعوة إلى " إعادة ترتيب المكان وإخضاعه

---

[1] – نوفل يوسف حسن، موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، مؤسسة المختار للنشر التوزيع ،مصر،ط.01 2006، ص.53.

[2] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية –، ص.47.

[3]– كوهن جان، بنية اللغة الشّعرية ، تر. الولي محمد، العمري محمد، ص.55.

لبنية مغايرة وهذا لا يتمُّ بالخط وحده إذ يصحب الخطَّ الفراغ "[1] في تعالق بينهما ما بين مدّ وجزر، ممَّا يفرز العديد من الوقفات المائزة من خلال ملأ الشَّاعر لهذا الفراغ بنجوم ونقط ودوائر وخطّ شديد السَّواد وبذلك تكون هذه العلامات البصريَّة المحدّد والمؤطّر لنهاية الفاتحة، ذلك أنَّها تستخدم " لتمييز مختلف مكونات البنية "[2].

وإذا كانت هذه المحدّدات الأكثر إسهاما في تحديد معالم الفواتح " كون الانطباعات البصرية أكثر وضوحا وأكثر دواما "[3] فليست الوحيدة، إذ نقف على محدّدات أخرى، بحكم أنَّه يتوجب التعامل مع الفواتح تعاملا مجانسا لطبيعة ضبطها .

✓ الضوابط الصوتية

أحدثت الكتابة الجديدة هزَّات في الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة بتخلّيها عن نظام الوزن والقافية واستعاض الشَّاعر " عن البيت المؤلف من عدة تفعيلات بالتفعيلة كوحدة أساسيَّة في بناء القصيدة "[4]. وبما أنَّنا بصدد الإشارة إلى ضوابط الفواتح فإنَّ ما ينصبُّ عليه اهتمامنا يقع على المحدّد الصوتي ممثلا بالإيقاع بوصفه " الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعيَّة متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النغمية"[5].

---

[1] – الماكري محمد، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهرتي – المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان،ط.01 1961،ص.137.

[2] – ديشن أندري جاك ،استيعاب النصوص وتأليفها، تر.هيم ولمع المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر،ط.01، 1991، ص.19.

[3] – المرجع السابق ، ص.74.

[4] – أمطانيوس مخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، المكتبة العصرية، ط.01 ،1968، ص.10.

[5] – الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار العربية للكتاب ،ليبيا،1984 ، ص.63 .

من هنا يكون الإيقاع المبدأ المنظم للعناصر الصوتيَّة والمشكّل لهيكل القصيدة بحيث " تعتمد القصيدة الحديثة في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثّبات والتّحول ومن وضع الثّبات إلى التّحول وبالعكس تنشأ حركة القصيدة وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدّد مساراته فيها"[1].

بناءً على سلف ذكره ،يسهم الإيقاع في تحديد معالم الطريق إلى النَّص وتوضيح أطره مستندا على التكرار. غير أنَّ الفاتحة النصيَّة تنماز بإيقاعها الخاص بحيث يوشيها الشَّاعر بزركشة إيقاعية محدَّدة ،ممَّا يجعلها نمطا شعريًّا إيقاعيًا من نمط خاص يؤدي إلى ضبط الفاتحة معلنا عن توقفها ، وبالتالي يسمح باستئناف إيقاع متن النَّص بالانتقال إلى حركة إيقاعية جديدة. لكن هذا لا يعني عدم اللجوء إلى تكرار نسق الفاتحة وإيقاعها ضمن تضاريس صلب النَّص ومنعطفاته وخواتيمه .وقد أشار **محمد صابر عبيد** في مؤلفه "**القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** " إلى التكرار الاستهلالي الذي يستهدف " في المقام الأوّل الضغط على حالة لغوية واحدة وتوكيدها عدَّة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين ...إيقاعي ودلالي" فيتكرَّر في الفاتحة نسق الكلمات من حروف وأسماء وأفعال أو بتكرار الأصوات داخل الكلمة نفسها وهو ما تطرَّق له كذلك **مصطفى السَّعدني** ومثَّل له بما ورد من تَكْرار صوتي للمُشدَّد في فاتحة قصيدة " **الإبحار في الذاكرة** "[2] لـ **صلاح عبد الصبور** والتي نصُّها :

[1] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربيَّة الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – ، ص.26.

[2] – صلاح عبد الصبور، ديوان الإبحار في الذاكرة، دار العودة، بيروت، ط.03، 1982، ص.64.

أتأهَّبُ للميعاد – الرحلة – في آخر كلّ مَسَاءْ

أتَقَرَّى أوْرَادي – أتَزيَّا شَاراتي

في أهْدَاب الغيم ، أُنَشّرُ أَشْرعَتي

أَتَلقَّى في صَفْحَتها نُذُرَ الريح، نبوءَات الآنباءْ

* * * *

تجلَّى التَّكرار الصوتي في الصوت المشدَّد " **أتأهَّب** ، **أتقرَّى، أتزيَّا** ، **أنشّرُ أتلقَّى**"[1] كما عمد الشَّاعر إلى الافتتاح ببنية نسقيَّة قائمة على إيقاع محدد ممَّا يتيح مكنة التكرار في محطات نصيّة أخرى وإن أضحت متحوّلة بالنَّسق فإنَّها تعلن عن بداية المفتتحات الفرعية ونهايتها وبذلك تغدو لازمة شعريَّة تفصل بين وحدات النَّص وتضبطها فالصيغة "المتكررة عبارة عن معاودة كلمة أو جملة ثابتة أو محرَّرة بعض الشيء في مواضع معبّئة متباعدة تفصل بين أجزاء النَّص الشّعري "[2]. وعليه يُسهم التَّكرار في إحداث التناسق الإيقاعي وفي بنينة القصيدة وتحديد معالمها كما يعدُّ ضابطا ومحددا صوتيا يؤسس في تشكيل لحمة الفواتح وتحديد مداها. ونظير هذا النوع من الفواتح ما نلفيه في قصيدته "**الأطلال**"[3] بحيث تتكرَّر الفاتحة " **أطلال....أطلال** " كلازمة شعريَّة تحدّد مفاصل النَّص.

---

[1] – ينظر، السَّعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية – في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف، الإسكندرية، ص.47.

[2] – الهاشمي علوي، السُّكون المتحرك– بنية الإيقاع – ج .01، منشورات اتحاد الكتاب، الإمارات، ط.01 ، 1992 ص.368.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.50.

✓ الضوابط الدَّلالية

قياسا إلى المسعى الذي عرج إليه تأملنا ونحن نحاول إحداث توصيف لضوابط الفواتح التي تباينت ما بين بصريَّة تؤديها العين بفعل القراءة وصوتيَّة تؤديها الأذن من خلال فنّ الإلقاء، تراءى لنا أنَّ هذه الضوابط ليست السبيل في كل خطاب شعري إذ أضحى نسقًا مفتوحًا بمقوماته الفنيَّة وعلى تجارب متعدّدة وانتقل بتقنياته وتشكيلاته إلى مراحل حافلة بالتجديد ،ومن ثمَّ تعسَّر المُحدّد وبخاصة أنَّ القصيدة أضحت كتلة واحدة من الصعب التعرف على أجزائها " ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدوّرة وقفات مقلقة وغير طبيعية وغير مريحة ،وعلى ذلك فالتدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ "[1] وهو يحاول التعرف على خريطة النَّص فكان لزاما عليه أن يستند إلى المحدّد الدَّلالي وهذا يتطلب منه أن يكون " واعيا بحركة المعنى الناميَّة في النَّص وبالتمفصلات الكبرى الموجودة فيه "[2].

غير أنّ الخطاب الشعري وإن انصرف إلى عوالم متناقضة واستدعى أنساقا متنافرة فإنَّها تنصهر ضمن بوتقة واحدة صوب دلالة جامعة بحيث " تبدأ القصيدة في إرسال ومضاتها التي ستقودنا بحركة استباقيّة إلى ما سيكون عليه مسار النَّص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكُّله "[3]. وعليه فإنّ المحدّد هنا يتجه صوب معرفة القارئ لمسار الدّلالة في النَّص بحيث يقف على محطة الانتقال من دلالة إلى أخرى تلك المحطة تغدو السبيل في تحديد المفتتح.

[1] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – ص، 163.

[2] – ضرغام عادل، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، ص. 59.

[3] – العلاق علي جعفر، الدَّلالة المرئية – قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة – ،ص .126.

ممَّا لا مراء فيه أنَّ " بداية القصيدة بإنجازها الجميل وإيحائها الشديد بجنس النَّص مفتاح فعَّال للقصيدة ومنطوياتها الدّلالية والتركيبية "[1]، فقد تنطوي على مجمل الدلالات وتعلن عن المتن الذي يأتي تفصيلا لما تمَّ إيراده في شحنة المفتتح الشّعري كما قد تصبح مجرد إشارة وإيماءة ونواة منها تتوالد الدَّلالات وتتنامى ضمن صلب النَّص بحيث " تمتد داخل النَّص لتولد صورا أو مفردات جديدة منبعثة منها ، وللاستهلال بنية خاصة تتناسب وموقعه في أوَّل الكلام وموقعه باعتباره حاملا لنوى النَّص كلّها "[2].

والسبيل كذلك في التعرف على وحدات النَّص من فاتحة ومتن وخاتمة مغادرة الملفوظ الامتدادي لصياغة البدايات إلى نسق آخر يبنين به الشَّاعر متن نصّه بحيث ينتقل من صيغ بنائية شعريَّة أو سرديَّة أو دراميَّة أو وصفيَّة ..... إلى ما يخالفها نسقيا فيصبح التغاير مسلكا في ضبط المفتتح الذي " يتخذ شكل الخطاب النثري .....في صيغ سرديَّة أو دراميَّة ،كما أنَّه يمكنه أن يتخذ شكلا شعريا " [3].

وعليه، فإنَّ هيئة تجلّي الفواتح هي المعيار في ضبط نهاياتها، وهذا التجلّي في صيغ بنائيَّة متغايرة ومتعدّدة هو ما سنحاول الكشف عنه في المبحث الموالي.

---

1 – العلاّق علي جعفر، الدَّلالة المرئية – قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة – ،ص .126.

2 – النصير ياسين، الاستهلال – فنُّ البدايات في النص الأدبي – ،ص. 25 ،26.

3 – بالعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينات – من النَّص إلى المناص ،ص. 113.



المبحث الثاني

أنساق الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر

1-النّسق الإنشادي

2-النّسق الأيقوني

3-النّسق السّردي

4-النّسق الحواري

سلك الخطاب الشّعري مسلكًا مغايرا مسايرا للحداثة إذ خضع لفاعليَّة التَّحول ليلج إلى تشكيل آخر يناهض عرف الموروث التقليدي وما سنَّه من محدّدات، وتتمثّل المفارقة الجوهرية في تلك التي بلغت تخومها في التشكيل الجديد للخطاب عبر سانحة الاغتناء من الفنون وعلى تنوعها والاستعانة بالأنساق البنائية المتباينة بحيث " لم تقف القصيدة العربية المعاصرة ......عند حدود الاستمداد من تراث القصيدة العربية أو إنجازات القصيدة الحديثة في الغرب بل تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون الأخرى؛ بدأت بالفنون الأدبية مثل القصّة ،المسرحية حيث استعارت من كل منهما بعض أدواتها وآلياتها؛ فاستعارت من الأولى عنصر القصّ والارتداد و المونولوج الداخلي وغير ذلك من آليات الرواية الحديثة، كما استعارت من الثانية تعدّد الأصوات والصّراع والحوار.... ثم انتقلت القصيدة المعاصرة إلى الاستعارة من الفنون الأخرى غير الأدبية مثل فنّ السينما الذي استعارت منه بعض آلياته، أمّا صلتها بالموسيقى فهي صلة قديمة وحوارها مع تطور القوالب الموسيقية دائم ومستمر وكذلك الأمر بالنسبة للفنون التشكيلية وبخاصة فنّ الرسم"[1].

بما أنّ اهتمامنا ينصبّ دوما على الفواتح النصية للخطاب يمكننا التساؤل عن كيفية تشكليها عبر تقصي طبيعة اندماجها بالصيغ المخالفة والكشف عن تلك الموالج التي تأوَّبتها في تجليها.

[1] – العشري علي زايد، دراسات نقدية في شعرنا الحديث، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، ط.02 ،2002، ص. 84 .86

انبرت للفواتح مكنة التهجين البنائي تبعا للتحول الذي باشر الخطاب الشّعري الحداثي في كليته. غير أنَّ " هذا التمرد لم يكن مجرد ترف ذهني أو مجرد تعبير عن الملل من الأشكال الشّعرية التي طال عليها الزمن ولكنه تمرُّد يستند إلى خلفيَّة اجتماعية وخلفيَّة سياسيَّة تفرضه وتؤكده "[1]. بحيث انصاع تبنين أنساقها لما تقتضيه التجربة فاستدعت الصيغ المتعددة من سرد وحوار وحكي ووصف ......واستثمرت آليات الفنون كالرَّسم و الغناء ،وبذلك تفردت هيئتها وانزاحت عن النَّمط المحدَّد الذي يستند إلى المفرد من الصّيغ حتى ينتهي إلى النوع الواحد الذي ارتكنت إليه مطالع القصيدة في عرف أنماطها التقليدية .

تبعا لهذا كان الاهتمام البالغ بالفواتح، فحمل الشَّاعر على عاتقه مهمَّة حسن ديباجتها وتفعيل تشكيلها لما تنهض عليه من دور في تهيئة خطابه، فتمارس فعل الفتق للدلالات الموازية لمقاصده، بحيث أصبح " تشغيل هذه العتبة تشغيلا أعمق وأوسع وأكثر تأثيرا في بنية القصيدة وأصبح الشُّعراء يعوون تماما أهمية الاستهلال ويركزون اهتماما كتابيا خاصا لإنجازه على النحو الذي يشكل همًّا جماليًا وتشكيليًا ويؤلف بلاغته الخاصة"[2] وأصبح من العسير العثور على فواتح لا ترتكن في هيكلتها على هذا المعطى. غير أنّ هذا التشكُّل الجديد فرض نوعا من " التعقيد والتنوع ما تعجز عنه أيّ دراسة نقدية مهما كان منهجها أو محتواها، فكيف بنا ونحن نتناول عنصرا مُهْمَلًا من قبل الشُّعراء قبل النُّقاد ألَا وهو استهلال القصيدة الحديثة "[3].

---

[1] – المقالح عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل – ص. 86.

[2] – القيصري فيصل صلاح، جماليات النص الأدبي – أدوات التشكيل وسيمياء التعبير – دار الحوار، اللاذقية ،سورية ط. 01 ،2011،ص. 41.

[3] – النصير ياسين، الاستهلال– فنّ البدايات في النّص الأدبي، ص.169.

يبدي **صلاح عبد الصبور** فاعليَّة في تشكيل خطابه الشّعري ،ذلك أنَّ التشكيل لديه هو "مرحلة القلق الذي يعانيه الشاعر وهو يحاول بلورة القصيدة ويحاول تشكيلها من خلال اللغة "[1].

من هنا تبرز العناية في صياغة نسق فواتحه بحيث يبنينها عبر استعارة هيئات فنون مختلفة واستدعاء الصيغ المتعددة من سردية، حوارية، وصفية، حكائية ..... فهو" يميز نفسه بطريقة خاصة جدا ولاسيَّما التمثُّل الملموس والتعبير المفتوح "[2]، فيكشف من خلالها تمرده ويشحنها بقصديَّات فنيَّة ضاغطة تؤدي مكنة البوح بدلالات الخطاب عبر تمظهر المتجلّي وتلميح المخفي ،عبر هذا يمكننا الكشف عن أهم الأنساق البانية لفواتح خطابه الشّعري.

1- النّسق الإنشادي:

إذا ما رمنا الكشف عن علاقة الشّعر بالموسيقى نلفيها ضاربة الأواخي منذ نشأة الشّعر بوصفه تغريد الذات في البوح عن مكامن النّفس وهي تنوح حينا وتترنح حينا آخر. وقد تجاوز الشَّاعر المعاصر الإطار الموسيقي التقليدي بسعي حثيث وبحث دائم عن أشكال وقوالب موسيقية جديدة ينقل عبرها فيض المشاعر وعمق الرؤى لأنَّ تلك الذبذبات الصوتية والإيقاعات النغميَّة ليست سوى صدى لذبذبات نفسه وإيقاعات مشاعره هذا ما يذهب إليه **عز الدين إسماعيل** حين يؤكد أنَّ الدافع الحقيقي وراء الانزياح الموسيقي هو "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسيّة أو الشعورية التي يصدر عنها الشَّاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها

---

[1] – صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر، ص. 14.

[2] – الخطيب حسام، الأدب والفكر وما بينهما، مجلة عالم الفكر، مج 24،ع .04 ،أفريل ،1996، ص.277.

الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة "[1].

ومن القصائد التي أنشدت في بنيتها الافتتاحية قصيدة " **أغنية الليل**"[2]، وعنوانها بمثابة العتبة الدَّالة على الغناء الشجيّ الذي يؤديه **صلاح عبد الصبور** في الفاتحة المبينة أدناه:

اللّيْل سَكْرانَا و كَأسَنَا

ألفاظُنَا التي تُدار فيه نَقْلنَا و بَقْلنَا

الله لا يَحْرِمُني اللّيْل ولا مَرارَتَهْ

وإنْ آتَاني المَوتُ،فَلأَمْتُ مُحَدثًا أو سَامعًا

أو فَلأَمْتُ ،أصَابعي في شَعْرِهَا الجَعْد الثَّقيل الرائحهْ

في رُكْنَيّ الليلي، في المقهى الذي تضيئه مَصَابيحُ حَزينهْ

حَزينهْ كحُزن عَيْنَيْها اللتَيْن تَخْشَيان النُّور في النَّهارْ

تبدي هذه الفاتحة التفاعل مع الآليّات الموسيقية حين تنهض على نسق إنشادي إذ تنماز بصوغ إيقاعي يكاد يفصلها ويميزها على باقي القصيدة، ولعلَّ هذا الأثر الموسيقي ناتج عن دقة اختيار الأصوات المناسبة وحسن توزيعها والتكثيف من توظيف التماثل الصوتي واللفظي والصيغي والإيقاعي، إذ نقع على الجناس مابين **(سكرانا/ كأسنا)**،

[1] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص.63.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.200.

(نقلنا/ بقلنا) و" أضفى هذا التراكم المقصود للجناس في المقطع جوا موسيقيًّا مكثَّفًا بحيث لا يشعر القارئ بأيّ لون من المبالغة....لأنَّ الشَّاعر نبغ في توظيفه تعبيريا بنفس القدر الذي نجح به في توظيفه موسيقيًا "[1].

يعدُّ التَّكرار من أهم الآليَّات التي استعارها الشَّاعر من فنّ الكورس وقد جعل من الفاتحة أنشودة حنين شجيَّة عن طريق طبيعتها التَّكرارية بحيث تنتظم في نسق لغوي تتكرَّر فيه الأصوات ومن ذلك تَكْرَارُ "**السين والنون والكاف والمدّ**" في قوله: **(سكرانا / كأسنا)** ، تَكْرَارُ "**القاف اللام والنون والمدّ**" ما بين **(نقلنا / بقلنا)** ،تَكْرَارُ" **النون والتاء والميم والمدّ**" في قوله: **(إن آتاني الموت فلأمت محدثا أو سامعا)** والعين ما بين **(أصابعي / شَعرها / الجعد)** و"**الحاء والتاء والنون والهاء**" في قوله: **(مصَابيح حزينَهْ كحزن عَينيْها اللتين تَخْشَيان النُّور في النَّهار)** ،بالإضافة إلى تَكْرَارُ الألفاظ (**فلأمت، الليل، حزينه**) .

كما أَسْهَمَ التَّكرار النغمي في منح القصيدة بعدا غنائيا مؤثرا بوصفه " ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد؛ ظاهرة موسيقيّة عندما تتردّد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا ويصبح هذا التَّكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية "[2].

وعليه، تغدو الفاتحة قطعة موسيقيَّة تندمج خلالها الأنغام الشجيَّة ،فتشتدُّ أواصرها بالغناء بوصفها نسقا إنشاديّا ما هو إلاّ انعكاس لإيقاعات النفس الحزينة وصدى لصيحات الألم والأنين ذلك " أنّ التكرار يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر في كل

[1] – العشري زايد علي، دراسات نقدية في شعرنا الحديث ،ص.132.

[2] – أبو الأصبع صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (1948 – 1975)– دراسة نقدية– المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، لبنان، ط.01 ،1999 ص. 338.

ما يجليه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة لاتصال الحالة الشعوريّة والنفسيّة بالحالة التي تسكن الشّاعر"[1]، كما برع الشّاعر في نسج السّطرين الأوّل والثاني بحيث نلمح التّساوق ما بين الكلمة الأخيرة في السّطر الأوّل وما يوازيها في السَّطر الثاني من حيث التشابه في بناء الأصوات والوزن والرّوي والتي تعوض " غياب القافية الأساسية المتكررة "[2] وتلقي بظلالها الإيقاعية على المستهل لتضفي ذلك الرنين الموسيقي الذي يعكس أنين الذات ولحنها الشجيّ بحيث يكون لها الوقع البالغ في نفسيّة المتلقي ،ويعد التَّكرار المتوازي من أهم الآليات التي " استمدها الشعر الحديث من أصول فنّ الموسيقى...."[3]. بالإضافة إلى التكثيف من استعمال صوت **النون، التاء** والأصوات المتقاربة المخارج والتي تمنح جرسا موسيقيا يروع الأذن ويطرب السمع فتستعذبه النفس .

ختاما نخلص إلى أنَّ هذه الفاتحة بنسقها الإنشادي وتوازنها الموسيقي وإيقاعها المنتظم كانت صدى لغناء الذات وهي تبثّ حزنها وتنفث مشاعرها.

كما تعدُّ فاتحة خطابه " **البحث عن وردة الصقيع** " إنشادية بامتياز لما حوته من تَكرار الأصوات "**الهاء المهموس**" الذي يعكس النفسيّة المضطربة المتوترة ويكون دالا على الحزن و"**الهمزة الشّديدة**" التي توحي بعمق الوجع و"**المدّ**" الذي يدل على التنوع وامتداد اللحن الموسيقي ،كما يسهم في إعطاء النّفس والشعور بالرّاحة، وبذلك أسهم

---

[1] – راضي جعفر عبد الكريم، تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية– مهرجان مربدا الشعري ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ط .01 ،2000،ص. 10.

[2] – العشري على زايد ، دراسات نقدية في شعرنا الحديث ،ص.134.

[3] – السحرتي مصطفى ،النقد الأدبي من خلال تجاربي ، معهد الدراسات الأدبية ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة، ص. 135.

التَّكرار في منح القصيدة إيقاعا محددا بوصفه " القوة الديناميكية للإيقاع "[1]، إذ تغدو الفاتحة بموجبه قطعة موسيقية ولحنا شجيًّا يعكس نفسيَّة الشَّاعر والتي نصُّها:

أبْحَثُ عنك في مَلاءَة المَسَاءْ

أراك كالنُجوم عاريَّهْ

نائمةً مُبَعْثَرهْ

مُشَوَّقةً للوصْل والمُسَامَرهْ

واقْتداح الخَمر والغنَاءْ

وحينَما تَهْتَزُ أجْفَاني

وتفلتين من شبَّاك رؤيَتي المُنْحَسرهْ

تَذْوينَ بين الأرْض والسَّمَاءْ

ويَسقُطُ الإعْيَاءْ

مُنْهمراً كالمَطرهْ

على هَشيم نَفْسي الذَّابلَهْ المنكسرهْ

كأنَّهُ الإغمَاءْ

---

[1] – الغضنفري منتصر عبد القادر، تعدد الرؤى – نظرات في النص العربي القديم – دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط.01، 2011، ص. 178.

02 – النسق الأيقوني :

ترد فواتح الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** وهي تتجافى عن المرئية المحايثة لعمود الشّعر حتى تنخرط ضمن عملية الاشتغال على الفضاء بوصفه مسلكا يتيح مكنة التقاطع مع مرجعية الفنون ممَّا يُشبّع الفواتح بذلك التهيؤ البصري المتعدّد والتقلُّب المرئي المتنوع .

من ثمَّ انتهت إلى البلاغة الأيقونة التي تأتي ضمن تصنيف " **بيرس** " للعلامات والتي يميزها " تبعا لعلاقاتها بموضوعها والتي تحدّد من جهة ما تنهض عليه من مشابهة"[1] يتسع حيّزها ليتمثل جميع مدركات الحواس دون " الاقتصار في دلالتها على مدركات حاسة البصر ،كما هو الحال في مفهومها السابق إذ تضيق آفاقها ويحول دون دخول كثرة هائلة من الصور الحسيّة الأخرى في نطاقها مع ما لها من دلالات وظيفيّة وطاقات غنيّة بالإيحاء"[2] .

كما تعتمد الصورة في تشكيلها على جميع أنواع الحواس وتمتدُّ فروعها وتتشابك في مجموعة من الأيقونات " التي تقود هذه الحركة.....لما تتضمَّنه من عناصر سمعيّة وبصريّة وذوقيّة وشميّة ولمسيّة "[3] تسهم في بلورة الفواتح وتهيئتها لننفتح عبرها على مشاهد الكون، نبصرها وننصت إلى همسها الشجيّ ونشتمّ عبقها الشذيّ ونتذوق طعمها الشهيّ وننعم بلمسها النديّ.

[1] – Voir , C.S Piers, Ecrits sur le signe, tra, Gérard Deledalle, op, cit ,p. 48 ,149 154,161.

[2] – السيد شفيع ، قراءة الشعر وبناء الدلالة ، دار غريب، مصر ،1999، ص. 238.

[3] – مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري – ، ص . 247.

وحين يستخدم الشَّاعر في فواتح خطابه " الكلمات الحسيَّة وبشتى أنواعها ،لا يقصد أن يمثل بها صورا لحشد معين من المحسوسات ،بل الحقيقة أنَّه يقصد تمثيل تصوُّر ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[1] ويأخذ الجانب البصري النسبة الأهم بحيث "بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها "[2] ومن ذلك ما ورد ضمن قصيدته " **رحلة في الليل**"[3] في فاتحة الجزء المعنون بـ **بحر الحداد**

1- بَحْرُ الحدَادْ

اللَيْلُ يا صَديقتي يَنْفُضُني بلا ضَميرْ

ويُطْلِقُ الظُّنُون في فراشي الصَّغيرْ

ويُثْقِل الفُؤادَ بالسَّوادْ

ورحلَة الضَّيَاعْ في بَحْر الحدَادْ

ترد الافتتاحية في هيئة صور بصرية ولوحات مرئيَّة نشاهدها ونتفاعل معها بحيث يصبح لـ "**الليل**" سلطة أداء فعل النفض وما تؤديه هذه العملية من تشكيل الفضاء البصري بفعل الغبار المتطاير والإطلاق الذي يوحي بالبعثرة والانتشار، غير أنَّ الشَّاعر يخرق أفق توقعنا حين يصبح الإطلاق للظنون أيْ؛ اللامرئي، أمَّا " **فراشي الصغير**" فتمدُّنا بالحيّز الذي يشغل مساحة محددة وكذلك " **رحلة الضياع** " و" **بحر الحداد**" بحيث نرتاد فضاء الأمكنة. وهذه الفاتحة طافحة بدلالات السلبية والهلاك ،فالليل مرتبط بالسَّواد

---

[1] – إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ، ص . 130.

[2] – داغر شربل ، الشعرية العربية الحديثة ، ص . 26.

[3] . صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.07.

الذي يوحي بالظلام ومن ثمَّ الضياع والموت الذي يلقي بظلاله على كافة السُّطور من خلال ما يؤديه الليل من فعل النفض ومن ثمَّ الترك والضَّياع وكذلك إطلاق الظنون التي ليست سوى شك وأوهام بحيث تَسْوَدُّ الرُؤيا ومن ثمَّ الضياع ،هذا ما نلفيه في السَّطر ما قبل الأخير حين يؤكد الشَّاعر أنَّ الرحلة ليست سوى "**رحلة الضياع** " بحيث تغيب معالم الامتداد ومن ثمّ الهلاك والموت الذي يؤديه السَّطر الأخير من الفاتحة " **رحلة الضياع في بحر الحداد**" بحيث يرمز الحداد للحزن والألم والموت.

من هنا تكون الفاتحة بمثابة لوحة فنيّة شكَّلها الشَّاعر مستندا إلى اللون الأسود وبذلك تبدو الوشائج قوية ما بين الشّعر والرَّسم فقد " عرف عن سيمونيدز قوله : "إنَّ الرسم شعر صامت وإن الشّعر رسم ناطق "[1].

أمّا فاتحة خطابه " **كلمات لا تعرف السعادة** "[2]، فتتهيكل على النحو الآتي:

ما يُولدُ في الظُلُمَات يُفَاجئُه النُّورْ

فَيُعريْهْ

لا يَحْيَا حبٌّ عَوارٌ في بطن الشَّك أو التَمويهْ

لا يقْتاتُ الإنسانُ فم الجرح الصديانْ...

... ويلتذْ

لا توضع كفٌّ في نَار... لا تَهْتزْ

[1]– روجز فرانكلين، الشّعر والرّسم، تر. مظفر مي ، دار المأمون، ببغداد ،العراق،1990، ص. 45.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص. 115.

هذه الفاتحة بالإضافة إلى ما تتضمنه من ألفاظ توحي بالألوان وتدلُّ على الهيئة "**نور ،ظلام ،تعريه** " فإنَّها تندرج ضمن النسق البصري عبر إجرائيَّة التوزيع للسُّطور ومساجلة البياض لتخوم السَّواد، بحيث لا تخضع الأسطر الشعريَّة لبنية قارة وإنَّما ترصد خطوطيات متعدّدة في الأداء الكاليغرافي فتمتدُ حينا وتتقلص حينا آخر لتفسح المجال أمام البياض الذي " يتمفصل على فعاليتي الملأ والفراغ "[1]. وإذا كان السَّواد الذي توسَّد البياض قد جعل من الكلام السبيل لبلوغ المرام فإنَّ هذا البياض قد حيزت له سلطة الأداء ورفع لواء توالد الدلالات والذي يتكرَّس في الفاتحة عبر البياض الناصع أو البياض الموشح بمجموعة من النقط التي تعكس التوتُّر والانفعال ليؤكد الشَّاعر عبره أنَّ " ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة "[2] مُتخلّيا عن البوح والإفصاح بإماطة لُثم التحبير ليشرك القارئ الذي يصبح مطالبا بملاحقة المختفي وتعريته، ملأ الفراغ وبنينته بوصفه " صمتا لا ينفصل عن الكلام لأنَّه يندرج ضمن الحركة الإيقاعية للقصيدة "[3]. وبذلك تتقاطع الفاتحة مع التصورات المحدثة في ثقافة الصورة وعرفانيَّة الهيئة وفلسفة الفراغ المرئي، بحيث توزعت الدلالات بصريا على جسد الفاتحة لتتلقاها العين وتفك شفراتها وتكشف عن مكنوناتها وفي ذلك انعكاس لما يعانيه الشَّاعر والإنسان الواعي من عدم التوازن والانسجام بين ما يحمل من مبادئ وقيم وبين محيط لا يعير أهمية لذلك .

---

[1] – Chistin Anne Marie, Poétique du blanc, Peeters vrin, Bondgentenlaan, Leuven, 2000, P.02.

[2] – الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شر.تع. خفاجي محمد عبد المنعم ، القاهرة ، مصر،1969، ص. 149.

[3] – Michel pouceuse , dictionnaire de poétique, belin, 2006, p .421.

كما نقع على الأيقونة السَّمعية في فاتحة خطابه " **لحن** "[1] :

جَارَتي مدَّتْ من الشُرْفة حَبْلاً منْ نَغَمْ

نَغمْ قاسّ رتيبْ الضَّرب مَنْزوفَ القَرارْ

نَغَمْ كالنَّارْ

نَغَمْ يَخْلعُ من قَلبي السَّكينهْ

نَغَمْ يُورقُ في روحي أدْغالاً حزينهْ

تَكْرار كلمة "**نغم**" في كافة سطور الفاتحة يؤدي إلى الأيقونة السَّمعية بالإضافة إلى كلمات أخرى مرتبطة بالصَّوت والسَّمع (**حبلا،رتيب الضرب،السكينة)** وكذلك فاتحة قصيدته "**رؤيا**"[2] :

في كُل مسَاءْ

حينَ تدقُّ السَّاعة نصْفَ اللَيْل

وتَذْويْ الأصْواتْ

وبذلك تؤدي كلمات **(تدقُّ السَّاعة،تذوي الأصْوات)** الأيقونة السَّمعية والتي تدلُّ على الهدوء والسكينة ومن ثمَّ تضعيف دلالات الوحدة والخوف والحزن.....ويرى **ابن جني**" أنَّ

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.64.

[2] – المرجع نفسه، ص.324.

أصل اللغات كلها إنَّما هو من الأصوات المسموعات كدَويّ الريح ،حنين الرعد ، خرير الماء "[1] .

أمَّا الأيقونة الذوقية فتتجلَّى عبر ما تؤديه فاتحة خطابه" **أحلام الفارس القديم** "[2]:

لوْ أنَّنَا كنَّا كَغُصْنَيْ شَجَرة

الشَّمسُ أرْضَعَتْ عُروقَنا معًا

والفَجْرُ رَوانا نَدَى معًا

من القرائن الدَّالة على الأيقونة الذوقية (**أرضعت،روانا**) غير أنَّ حضور هذه الأيقونات يتفاوت من فاتحة لأخرى حسب مقتضيات الخطاب ودورها في تشكيل وإنتاج دلالاته وقد تتداخل ضمن فاتحة واحدة فيكون لها الأثر البَالغ في النفس بحيث يستدعي جميع الحواس لتحيل الفاتحة إلى تشكيل أيقوني متنوع ومن ذلك فاتحة قصيدته " **ثلاث صور من غزة** "[3]

لَمْ يَكُنْ في عُيونه وصوْته ألَمْ

لأنَّه أحَسَّه سَنَهْ

ولاَكَهُ...اسْتَنْشَقَهُ سَنَهْ

وشَاله في قلْبه سَنَهْ

[1] – ابن جني،(أبو الفتح عثمان)،الخصائص، تح .النجار محمد علي ، المكتبة العلمية، القاهرة،(د.ط).(د.ت)،ج.01 ص . 46.

[2] – صلاح عبد الصبور ، الديوان، ص.242.

[3] – المرجع نفسه، ص.138.

يردُ التَّشكُل الأيقوني لهذه الفاتحة عبر ما تحفل به من تعدُّد الحَواس التي تتخلَّق وتتوالَد وتتداعى وتتكاثف بكيفية معقَّدة تثير الدَّهشة حين يمزج المتوقع بالخيالي في صوغ متفرد موازي لدلالة الخطاب وتتجلَّى الأيقونة البصريَّة من خلال توزيع السُّطور وما ينهض عليه الفراغ الباني من تأديَّة للمعنى بالإضافة إلى عبارة (**في عيونه**) التي تحيل إلى الفضاء البصري وتعضدها الأيقونة السَّمعية من خلال المعطوف **(وصوته)** والذوقيّة (**ولاكه**) والشميَّة **(استنشقه سنه)** في حين تتراءى الأيقونة اللمسيَّة في قوله: (**وشاله)** إذ تمثّل حاسة اللمس وتبرز فنيّة الشَّاعر وقدرته على التشخيص والجمع بين المتباعد والاستناد إلى اللاملائم .

وعليه تتشكل فواتح خطاب **صلاح عبد الصبور** وفق نسق أيقوني عبر ما تتيحه مدركات الحواس من تنوع ،وإنْ تعددَّت أنماطها لتشكل الحيّز البصري والسَّمعي والذوقي والشَّمي واللمسي فكل " حيّز يُضفي إلى حيّز آخر فترى الصورة الفنيّة تتعمَّق بانشطارها إلى أشطار وتجزئها إلى تركيبات"[1].

ختاما نخلص إلى الإقرار بالتبدَّل في بنية الفواتح ممَّا استوجب الانفتاح على الفنون والمتح من تشكيلاتها، وأدَّى إلى " حدوث تشابك عميق على المستوى التصوّري بين الشّعر وأنماط التعبير الفنّي الأخرى أو بين الفنون بشكل عام وقد تَمَثَّل هذا التشابك في دخول مفاهيم هندسيَّة وموسيقيَّة وتشكيليَّة "[2].

1 – مرتاض عبد الملك ، تحليل قصيدة أشجان يمنية ، ص . 113.

2 – أبو ديب كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ،دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان،ط.01 1988،ص.101.

من هنا ترد فواتح خطابه الشّعري في نسق أيقوني يُسهم " في تبليغ الأفكار"[1] وإنتاج الدَّلالات التي تتوالد وتتوالى في حركية مستمرة محدّدة مسار الخطاب.

03- النَّسق السَّردي :

تُجْلي الفواتح النصيَّة لخطابات **صلاح عبد الصبور** الشعريَّة أنموذجا لإجرائيَّة التداخل بين المتعدّد من الصّيغ وبخاصة السَّرد الذي بسط هيمنته على جسد الفواتح فجاءت مرصَّعة بالمُشَكلاَّت السَّردية عبر تضافر الملامح السرديَّة التي أصبحت " من أهم مكونات البنية النصيَّة فحققت بنية متناميّة عميقة.... وكسَّرت قدسيَّة البنية الواحدة "[2].

كما أنَّ حضورها ضمن الفواتح يُشكل المنطلق الذي يسوق الخطاب نحو القصّ والحكي وفي استدعائها استجابة لمقتضيات الخطاب لأنَّ " استخدام عناصر سرديَّة وتشغيلها في مجموع نصي "[3] يأتي تبعا لأغراض شعرية حتى يسهم في إنتاج الدلالات وتوالدها . وكثيرة هي القصائد التي تبرز هذه الفعاليّة بحيث ينصهر ضمن فواتحها الصوغ الشّعري بالسّردي ومن ذلك فاتحة قصيدته " **موت فلاح**"[4]

[1] – Piers C.S, Ecrits sur le signe, tra. Gérard Deledalle, P.149.

[2] – هلال عبد الناصر، آليات السَّرد في الشعر العربي المعاصر، ص . 33.

[3] – الصكر حاتم ،مرايا نرسيس ،الأنماط النوعية والتَّشكلات البنائية لقصيدة السَّرد الحديثة، ص . 60.

[4] – صلاح عبد الصبور ، الديوان، ص.113.

لم يكُ يومًا مثْلَنَا يَسْتعْجلُ المَوْتَا.

لأنَّه كلَّ صَبَاح، كانَ يصْنَعُ الحَياةَ في التُّرابْ

ولم يكن كدَأْبنَا ، يلْغَطُ بالفلْسَفَة الميّتَة

لأنَّه لا يجد الوقتَا

فلم يُميلَ للشَّمس رأسهُ الثَّقيل بالعذابْ

والصَّخْرة السَّمراءْ ظَلَّتْ بينَ مَنْكَبيه ثَابتة

كانَتْ لَهُ عَمَامَة عريضة تَعْلُوهْ

وقَامَة مَديدَة كأنَّهَا وَثَنْ

الفاتحة عبارة عن تمهيد لأحداث حكاية وهي وشيجة الصّلة بالعنوان السابق طباعيا إذ يتصدَّر النَّص الشّعري واللاحق زمنيا كونها استرجاع لأحداث ووقائع سابقة للحادثة التي يعرضها العنوان وهي " **موت فلاح** " في حين أن ارتباطها بطبقات المتن النَّصي يأتي من حيث كونها المحفز الذي يدعونا للانسحاب والتسلُّل حتى نكتشف تتمة الحكاية التي نتعشَّق سماعها ونتشوَّق لمعرفة أحداثها ،عبر إجرائية سرديّة في هيئة تراتبيّة وسيرورة للأحداث متوالية. وقد تحققت فيها الملامح السرديّة من خلال حضور الشخصيات وأهمّها السّارد (**الشاعر)** الذي ينسج خيوط الحكاية ويدخلنا إلى جوها ويدعونا إلى تتبع أحداثها باستعمال ضمير المتكلم الذي "يجعل القارئ أكثر حضورا وانجذابا إلى النَّص "[1].

[1] – هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص. 171.

بالإضافة إلى حضور شخصيَّة البطل " **الفلاح**" الذي يعدُّ محور العمليّة السرديَّة وحضوره في الفاتحة يتحقّق من خلال ضمير الغائب "**هو**" بحيث يقدم لنا السَّارد **(الشاعر / ضمير المتكلم)** وصفا دقيقا للشخصيَّة **(ضمير الغائب هو)** عن طريق استعمال تقنية "**الارتداد**" مستندا إلى فعل السّرد **(كان)** الذي يعطي الدفقة السّردية ويولد الأحداث ،إذ يحيل إلى زمن سالف يحكي تفاصيله ويسترجع أحداثه قبل أن يصل إلى النتيجة التي تظلُّ في تشكُّل عبر سيرورة التأليف والتتابع ضمن المتن النصي والتي تتحقّق في النهاية ليؤكدها العنوان وهذا الفعل السّردي **(كان)** الذي يستوجب العودة إلى الوراء هو ما يدعوه **جيرار جينت** بالسّرد الاستذكاري أو الاسترجاعي[1] ، كما يتّضح النَّسق السَّردي من حيث عرض المشاهد وتوصيف أحوال الشخصية المحورية **(الفلاح)** واستعمال الجمل الخبرية وبذلك يشدّ انتباه المتلقي نحو تتبُّع الأحداث وكأنَّه بصدد تصفح نص قصصي أو كأنَّه يستلذ سماعها عن طريق الحكواتي **(الشاعر)** الذي يعرض أحداثها.

كما تحقّق التعالق بالسَّردي من خلال الإيقاع السَّردي الذي يشي بالرتابة والبطء ويسمح بالتتابع حتى تتجه الفاتحة " نحو التفصيل والدخول في الجزئيات واستلهام أجواء ذاتية خاصة "[2] . وعليه فإنَّ بنية الفاتحة قد استدعت الأخذ بصيغ السَّرد والتجاوب مع ما تفرضه من تنوع في الضمائر وحضور للشخصيات والاتكاء على أفعال تؤدي إلى الإعلان عن زمن الحكاية؛ أي لحظة كتابتها والزمن الذي جرت فيه أحداث الحكاية كما يحدث التداخل مع السَّردي من خلال الفضاء البصري للفاتحة ذلك أنَّ " السَّرد البصري

[1] – ينظر ، عزام محمد ،شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،(د.ط)،2005، ص. 109.

[2] – عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – ، ص.43.

أو الطباعي نعني به التَّتابع الكتابي وتواصل السّياق عبر سطور أفقية تواصل اكتمال نفسها وتتنامى من غير تقطيع ..... "[1] .

وإنْ أعلن السَّطر عن انتهائه عن طريق وقفة البياض فإنَّه يعلن عن تواصله بالسَّطر الموالي باستعمال حروف العطف (الواو، الفاء، لأنَّ....) بالإضافة إلى الاسترسال في سرد الأحداث التي تتنامى عبر المتن النَّصي .

كما تتشكل فاتحة خطابه الشّعري " **العائد**"[2] توافقا مع ما أسلفنا الذكر فيه من حيث تبنيُنها على النّسق السّردي إذ يوحي العنوان بالإعلان عن حكاية تبدأ في نسج خيوطها انطلاقا من الفاتحة التي تعدُّ الجسر المُؤدي إلى بؤرة النَّص وقد اشتملت على وحدات سرديَّة من حيث بنائها التَّصاعدي :

طفْلَنَا الأوَّل قدْ عَادَ إليْنَا

بَعْدَ أنْ تاهَ عن البَيْت سنينَا

جاءَ خَجْلان.....حيّيًا.......وحَزينَا

---

[1] – هلال عبد الناصر ، آليات السَّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص . 188.

[2] – صلاح عبد الصبور ،الديوان، ص.133.

أمَّا فاتحة خطابه " **زيارة الموتى** "[1] :

زُرْنَا موْتانَا يومَ العيْد

وقرأنَا فاتحَة القرآن ،وللمْنَا أهْدابَ الذّكْرَى

وبَسَطْنَاهَا في حُضْن المَقْبَرة الريفيَّة

وجَلسْنَا، كَسَرْنَا خُبْزا وشُجُونَا

وتسَاقَينَا دَمْعًا وأنيْنًا

وتصَافَحْنَا وتَواعَدْنَا وذَوي قُربَانَا

أنْ نَلْقَى مَوتَانَا

في يَوْم العيْد القَادمْ

يَا مَوْتَانَا

تشتمل هذه الفاتحة على العديد من الملامح السرديَّة (**الشخصيات:** السَّارد (الشَّاعر) / ضمير المتكلم (نحن)،**الزمان** (يوم العيد) ، **المكان** (المقبرة) ... وحضور الأفعال السرديَّة (**زرنا** ، **قرأنا** ،**للمنا** ،**بسطنها** ، **جلسنا** ، **كسرنا** ، **تساقينا**، **تصافحنا** ، **تواعدنا**) ،أمَّا الفعل (**أن نلقى**) فيؤدي إلى السَّرد الاستشرافي الذي يعبر عن " التلميح

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص. 314.

لواقعة مستقبلية"[1] وتواتر هذه الأفعال هو الذي جعل من الفاتحة حكاية بامتياز تتشكل في صوغها على النَّسق السَّردي بحيث " يستخدم الفعل السَّردي أكثر من مرة رغبة في البقاء في عالم الحكي والنَّص والبوح والتأمل للذات"[2] . كما يعمد إلى الاستهلال في فواتحه بالأفعال التي تسهم في تأطير السَّرد وتجذب القارئ إلى النَّص بوصفه حكاية منها (يحكي ، يروي....) والتي نقع عليها في طوالع خطابه الشّعري "**من أنا** "[3] :

سَأحْكي حكْمَتي للنَّاسْ ، للأصْحَابْ، للتاريخ إنْ أذَنَتْ

مسَامعَهُ الجَليلَة لي ، فإنْ طَابَتْ وإنْ حَسُنَتْ

سَيفْرَحُ قَلْبي المَمْلوءْ بالحبّ، يَطيبُ القَلْب

وكذلك مستهل فاتحة قصيدته " **الحرية والموت** "[4] :

رَووا يا صُحْبَتي الأحْرار فيما أسْلَفُوا مَنْ قال

بأنَّ الطفْلَ يُولَدُ مثْل نَسْم الرّيح

وحينَ يَدبُّ فَوقَ الأرْض تُثْقلُ سَاقَهُ الأغْلاَل

---

[1] – النعيمي حمد أحمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط.01، 2004، ص. 36.

[2] – هلال عبد النَّاصر، آليَّات السَّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص. 172.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.157.

[4] - المرجع نفسه ،ص.166.

بالإضافة إلى احتفاء هذه الفواتح بالكثير من الملامح السرديّة، وبالأخص السَّرد ألطباعي الذي استوجب التتابع في كتابة السُّطور الشعريَّة .

04 – النّسق الحواري :

يستعين به **صلاح عبد الصبور** في تشكيل نسقيّة فواتحه مُحْدثًا فعل التكريس لمسألة التهجين إذ يتمُّ عبره الاقتراب من الفنّ المسرحي الذي يستدعي الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي وكذا تعدُّد الأصوات والصّراع وهذه التقنيات تميل بالفواتح إلى التوجه نحو النزعة الدرامية.

وعليه تطالعنا جملة من قصائده في صيغ من الحوار الذي يتيح لها مكنة مضارعة الفنون الدراميّة فتتهيّأ في مشاهد مسرحيّة ،فتتكشف عتمات الخطاب عبر ما تمارسه الذات من البوح بأسرارها والإفصاح عن مكنوناتها في محاورتها لمخاطبها أو ذاتها وبذلك ينقسم الحوار إلى الخارجي والدَّاخلي :

أ – الحوار الخارجي:

يتجلى من خلال فاتحة خطابه " **قالت** "[1] التي عبر عنوانها تشي بحضور شخصيات تتبادل بينها أطراف الحديث ويتكرر العنوان بنسقه ضمن نص الفاتحة:

[1] – صلاح عبد الصبور ،الديوان، ص. 129.

قَالتْ : لا يولد إنسانان على قدَر إلاَّ التقيَا

فمتَى ألْقَاهْ؟

أيَّامي مُوحشَة وليَالي تُؤْنسُها الآهْ

قَالَتْ: إنّي أنْظُرُ في أحْدَاق النَّاس، وفي شَفَتَيْهم

أَتَمَلَّاهْ

ووجدتهمو أغرابًا عن رُوحي وأخُو الرُّوح بَعيدٌ

مَا أقْسَاهْ

إذا كان الحوار يتأسَّسُ وفق تقْنيَّات ومؤشّرات تدلُّ عليه منها: **(قال، سأل،أجبت...)** وجميعها تحققت ضمن هذه الفاتحة من خلال الفعل **(قالت)** والسؤال الذي تطرحه الذات المحاورة **(متى ألقاه)** والجواب الذي يأتي ضمن طبقات المتن النّصي بالإضافة إلى الاستعانة بالنقطتين وكذا التَّعجب. كما توحي هذه الفاتحة بصراع الذات واغترابها لتعكس الحالة النفسيَّة للشَّاعر وصراعه الدائم بين الكائن والممكن والصّراع من أهم عناصر الفنّ الدرامي.

أمَّا في ديوانه: "**الابحار في الذاكرة**" ،نقع على قصيدة معنونة بـ " **حوار**[1] " إذ تعدُّ فاتحتها الأم أو الأصل حوارية بامتياز والتي نصُّها:

[1] – صلاح عبد الصبور، ديوان الإبحار في الذاكرة، ص.36.

أَأَنْتَ منْ سُكَان هذه المَدينَة ؟

* * *

ممَّا يلاحظ أنَّ الفاتحة عبارة عن سؤال يستلزم الجواب وكأنَّه يتخيل إنسانا يسأله ويحاوره ليأتي المتن النَّصي موضحا لها:

أَوْقَفَني مُنْتَزعًا خُطَايْ منْ مَدَارهَا

يعزّز هذه الفاتحة الحوارية منطق التَّكْرَار إذ ترد كفواتح فرعيَّة متلوّنة بنسقها المُتَحَول عبر السّياق ليُكَررَ المُحَاورُ السُؤَال، وما يبرزها كذلك الضَّابط البصري المُتمثّل في التنجيم ممَّا يؤكد تميُّزها عن المتن النصي والتي ترد على النحو الآتي:

* * *

وكَرَّرَ السؤال

أَأَنْتَ منْ سُكَان هذه المَدينَة ؟

* * *

ويتابع نصَّه وتتكرر الفاتحة ويتكرَّر السؤال:

* * *

وكرَّرَ السؤال..

أَأَنْتَ..؟

* * *

غير أنَّها تحضر في الخاتمة بنسقها المعتمد على النفي ومن ثم غياب المحاور من خلال قوله:

*　　*　　*

ولَمْ يُكَرّر السؤال...

نظَرْتُ لَمْ أجده...

يختم **صلاح عبد الصبور** نصه بما يتشاكل مع الفاتحة إذ ترد في أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام :

وهل هو الخيال ؟

فتكشف الخاتمة أنَّ المحاور ليس إلاَّ ذاته ومن ثمَّ يغدو الحوار داخليا .

ب – الحوار الداخلي:

يستثمره **صلاح عبد الصبور** بصفة مكثَّفة ،جوابا عبره أصقاعه النفسيَّة، جوالًا معه عوالمه الحلمية، فتتفتق مكبوتاته وتتكشَّف مكنوناته ليعبر من خلاله عن ذلك الحضور البيني وصراعه بين الكائن والممكن ، ومن الفواتح التي تتشكل وفق نسق حواري داخلي فاتحة قصيدته " **الشّعر والرماد** "[1] إذ يحاور الشَّاعر نفسه ويسائلها:

[1] – صلاح عبد الصبور، ديوان الإبحار في الذاكرة، ص. 20.

هَا أنْتَ تَعُود إليَّ

أيَا صَوْتي الشَّاردَ زَمَنًا في صَحْرَاء الصَّمْت الجَرْدَاءْ

يَا ظلّي الضَائع في لَيْل الأقْمَار السَّوْدَاءْ

يَا شعْري التَّائه في نَثْر الأيَّام المُتَشَابهة المَعْنَى

الضَّائعَة الأسْمَاءْ

وأنَا أسْأَلُ نَفْسي...

مَأْخُوذًا بتَتَبُع أصْدَاء حَديث الأشْيَاءْ إلى رُوحي

وحَديث الرُّوح إلى الأشْيَاءْ.

من هنا يغدو المونولوغ سبيلًا في الكشف عن التناقضات الدَّاخلية، التي ليست سوى صدى للصّراعات الخارجيَّة، التي تكتوي بسعيرها الذَّات العربية، كما يصبح المُنْجي من قهر الواقع، وتسلُّطه والمَلْجَأْ حين تتلاشى مَكَامنْ التَمَوضُعْ، وبهذا يُعَدُّ بمثابة ومضات تضيء دلالات الخطاب.

المبحث الثالث

الفواتح عبر إستراتيجية التَّناص

1-التضارع النَّسقي لنصيَّة الفواتح وفضائها الداخلي

- ✓التبال البنائي والدلالي ما بين الفاتحة والعنوان
- ✓التجاوب ما بين الفاتحة والمتن الشّعري
- ✓التعالق ما بين الفاتحة والخاتمة

2 - الفواتح في ضوء إجرائيَّة التناص الخارجي

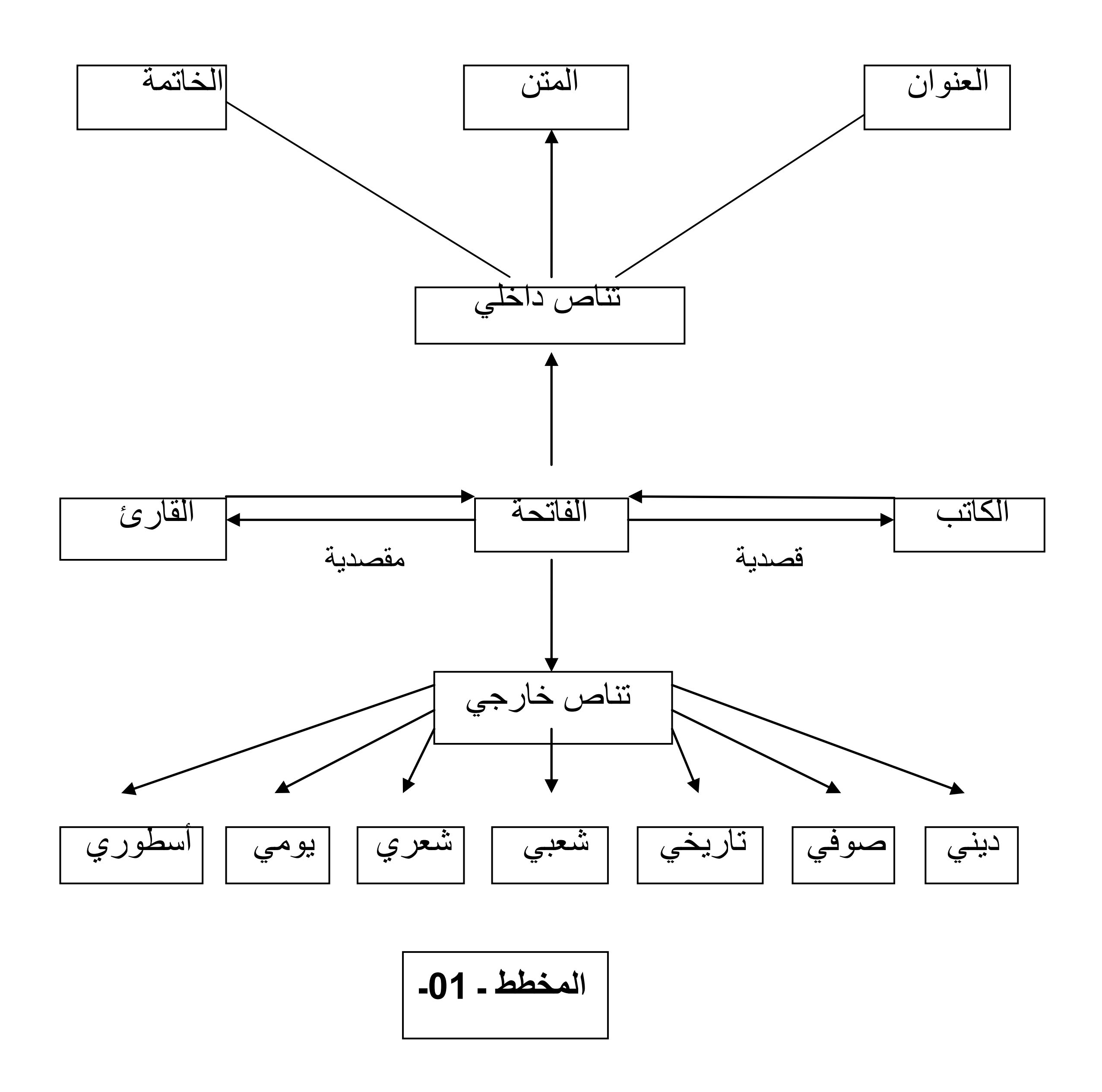
- ✓التَّناص بالخطاب الديني
- ✓التَّناص بالخطاب الصوفي
- ✓التَّناص بالخطاب التاريخي
- ✓التَّناص بالتراث الشَّعبي
- ✓لتَّناص بأنساق الكتابة الشّعرية
- ✓اللتَّناص بالخطاب اليومي
- ✓التناص بالخطاب الأسطوري

تتموضع الفاتحة في موقع استراتيجي يتيح لها مكنة تحقيق أواصر علاقات متينة بأنساق بنائية مجاورة لها وأخرى غائبة.

وعليه، فإنَّ تحديد بنيتها ودلالتها مرهون في ظلّ تواصلها بما هو داخلي من عنوان ومتن خاتمة وما هو خارجي باستحضار النصوص والمرجعيّة المُهَيْكلة لقوامها، ولن يتمَّ ذلك إلاَّ عبر قصديّة المؤلف الذي يُحسن نسج خيوطها وقارئ مُتمرس كفيل بسبر أغوارها وكشف أسرارها ذلك أنَّ " المدخل اللغوي في عملية التواصل مع القارئ والنَّص عموما هي البداية التي ليست عتبة لغوية فقط ،بقدر ما هي مدخل ثقافي عام.....فالبداية هي عتبة أولى بعد العنوان للتخييل وبناء إدراك أولي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل على الأفق الذي خلّفه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي ......هذا الأخير الذي يسم البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية"[1] .

ويمكن أن نوضح تناصات الفاتحة في خطاب **صلاح عبد الصبور** الشعري عبر المخطط الأتي :

[1] – خليفي شعيب، هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل – ، ص . 92.



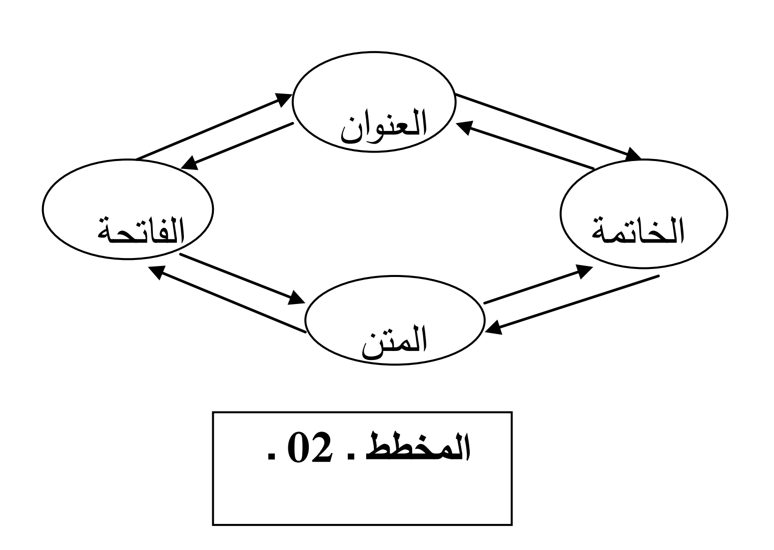
المخطط - 01-

هذا ما سنحاول التعرض له بالتفصيل فيما يلي:

01 – التضارع النَّسقي لنصّية الفواتح وفضائها الدَّاخلي:

تعدُّ الفواتح من أهم المرتكزات التي يستند إليها القارئ إذ تنهض بالاشتراك مع نصوص موازية أخرى على فعاليّة التأسيس للخطاب الشّعري وتوليد دلالاته فالموازيات "النَّصية هي التي تهيّأ المتن ليكون كائنا متميزا، فانتقاله من حال الهيولى إلى الكينونة والوجود(الشكل) مرهون "[1] بتضافر جملة من العتبات وتعاضدها بغية تشكيل لحمته وسداه ومبتغى مؤداه.

تتوسط الفاتحة العنوان والمتن الشّعري إذ تحكمها أواصر وثاق متينة بحدودها المجاورة وإذا كان العنوان أوّل تجلي للنّص تعضده الفاتحة التي عبرها تتناسل الدّلالات وتتنامى ضمن المتن الذي لن تتضح معالمه إلاَّ مع الخاتمة التي تؤطر النّص على اعتبار أنَّ لكل بداية نهاية التي ليست سوى البداية، فأحدهما يؤدي للآخر ويؤسّسه في عملية تواصل دائم وتحرك دائب ويمكن أن نوضح ذلك بالمخطط الآتي :



المخطط . 02 .

---

[1] – حسين حسين خالد، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية – دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر ،دمشق،2007، ص . 07.

على هذا النحو من الحذو، تحتل الفاتحة مكانة بالغة الأهمية وموقعا شديد التّميز بوصفها " إحدى أهم مراكز النّص الاستراتيجية التي تتمخض عنها عملية الاتصال الفعلية بالانتقال على صعيدي الكاتب والمتلقي "[1]. كما تأخذ طابعا تعالقيا مع باقي عناصر النّص الأخرى من عنوان ومتن وخاتمة ،وهي في تعاضدها كمثل الجسد الواحد إذ لا تؤدي وظيفتها ولا تتكشّف دلالتها إلا على قدر تواشجها .

أ – التبادل البنائي والدّلالي ما بين الفاتحة والعنوان :

تَرِدُ الفاتحة في تقاطع مع العنوان الذي هيمن على مجمل الخطابات الحداثية وهي تتنحى عن السنن المسبق الذي ارتكنت فيه القصيدة التقليدية إلى قواعد صارمة فجاءت أغلبها متملصة من نظام العنونة لتفسح المجال أمام حرف رويها أو مطلعها ليصبح علامة دالة عليها ، ويفضي بنا مثل هذا النزوح عن المعيار التقليدي بالنزوع إلى هيمنة العنوان بوصفه محور التأسيس في الكتابة الحداثية والذي حظيّ باهتمام متميز في الدراسات الحديثة ولاسيّما السيميولوجيا إذ تعدُّ مفتاحا " يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسانته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي"[2] إلى التساؤل عن حقيقة علاقة الفاتحة بالعنوان ومدى اختلافهما وافتراقهما ومن أين ائتلافهما واجتماعهما .

إن عمدنا إلى تحديد علاقة الفاتحة بالعنوان نجد أن المسألة يتنازعها موقفان ، ما بين قاطع على اعتبار أن لكل منهما موقع يحتله ووسم به يحدد، وجامع من حيث تبادل الأدوار والتجاوب الحاصل نتيجة تأدية الوظائف ذلك أن كل منهما يسهم في بنينة أنساق

[1] – حسين حسين خالد، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية – ، ص . 346.

[2] - حمداوي جميل، السيميولوجيا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، م . 25،ع. 03، 1998، ص . 96.

النَّص واستكناه مكنوناته بالتعرف على دهاليزه والكشف عن ممراته الوعرة ومسالكه الكأداء وبالتالي يصبح كل منهما " موجها رئيسيا للنص الشعري يؤسس غواية القصيدة وسلطتها في التعيين والتسمية أما النواة فتتمركز في وسط القصيدة"[1].

لعلَّ هذا الحال من الاشتراك يتمخض حول ما تمارسه الفاتحة وهي تظفر بحيَّازة التمثُّل لدلالات النَّص وشدّ انتباه القارئ وهو عينه ما ينجزه العنوان بوصفه " عتبة من عتبات النَّص ومؤشرا من مؤشرات القراءة ،يستدعي القارئ إلى نار القصيدة ويذيب عناقيد المعنى بين يديه "[2] ،وقد بين **صلاح فضل** تلك العلاقات القائمة ما بين النَّص والعنوان والتي تتنوع ما بين بنائية وانعكاسية تختزل النَّص وسيميائية إذ تغدو علامة دالة عليه[3]. من هنا تنصهر المغالق وتنتفي الفوارق وتتأتَّى ممكنات التعالق بفعل ما أداه الشَّاعر المعاصر حين توثَّب بنقلة بنائية تتيح " استراتيجية نصَّية من خلال النَّص ذاته ليؤدي أدوار العنوان ووظائفه على صعيد التلقي ويقصد بذلك الدور الذي أنيط بالمطلع أو الافتتاح أو الفاتحة النصّية باقتناص وظيفة العنوان ،حيث للبدايات النصّية نقطة تقاطعها المشترك في عملية التواصل "[4] ما بين الفاتحة والعنوان من جهة وبين هذه العتبات والنَّص الذي تعضده من جهة أخرى وكذلك ما تمنحه من إمكانية التفاعل مع المؤلف بالكشف عن مقصديته والقارئ بإثارته لدفعه إلى قراءة النَّص وسبر أغواره.

[1] – قطوس بسام موسى ، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، عمان ،الأردن، ط.01 ،2006، ص . 61.

[2] – العلاق علي جعفر ، الشعر والتلقي – دراسات نقدية – دار الشروق،عمان،1997، ص . 173.

[3] – ينظر ، فضل صلاح – بلاغة الخطاب وعلم النص– عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية،الكويت،1992، ص.236.

[4] – حسين حسين خالد، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية – ، ص . 170.

ضمن هذا المؤدى فإنَّ الفاتحة وحتّى تتقمّص دور العنوان ينبغي " أن لا تجعل مجرد بداية للقصيدة بل بداية ذات وظيفة تتضمن ما يوحي بما سيخوض الشَّاعر القول فيه وهكذا يغدو المطلع أو الفاتحة النّصيّة المفتاح في التلقي والمفتاح في هذه الحالة عنوان نجاح أو فشل الشَّاعر في شدّ المتلقي وإغرائه"[1].

في هذا المضمار نلفي **جان كوهن** يطرح إمكانية استغناء الشّعر عن العنوان لتغدو الفاتحة عنوانا له على عكس النثر ويرجع علّة ذلك في قيام النثر على منطق يحكمه بخلاف الشّعر الذي يستند إلى اللامنطق واللانسجام[2].

غير أنّنا نرى التواشج الحاصل بينهما لا يعني انتفاء موالج الاختراق من حيث أنَّ كل منهما علامة تظلُّ محتفظة بكينونتها وخصوصيتها وعليه فإنَّ " اعتبار المطلع عنوانا لا يعني بأيّ حال من الأحوال تطبيق آليات العناوين عليه، إذ هو مظهر آخر لتسميّة النصوص بأجزاء منها ولأنّ العنوان في الأصل بمثابة الرأس للجسد فهو يتخذ بياضا بينه وبين رقعة النّص متموضعا في أعلاه منفصلا عنه خطيّا ومتصلا به دلاليًّا ،الأمر نفسه بالنسبة للمطلع فهو في موقع الرأس لجسد القصيدة يتصل بها خطيًّا ودلاليًّا إذ منه تتناسل دلالاتها ومعانيها......"[3] .

---

[1] – يحياوي رشيد، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي – إفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء،1998،ص. 107، 108.

[2] – VOIR , C.S Piers, Ecrits sur le signe P , 292.

[3] – بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، الجزائر، ط.01 ، 2012، ص . 54.

نصب هذا يغدو التشابك ما بين الفاتحة والعنوان تساوقا دلاليا وتضارعا نسقيًّا وبالتالي فإنَّ العلاقة " الأولى موضوعاتيّة دلاليّة والثانية لغوية صيغيّة، ذلك أنَّ العنوان قد يجسد ما يراه الشَّاعر مهيمنًا من موضوعات القصيدة أو موحيا بها أو مشيرا لأخرى موازية"[1].

وحتى لا نقيم في المجال النظري نتولّى نماذج من شعر **صلاح عبد الصبور** تجلي ذلك التبادل ما بين الفاتحة والعنوان على المستويين البنائي والدَّلالي، ففي قصيدته "**مرثية رجل تافه**"[2] من ديوانه " **أحلام الفارس القديم**" يلقي العنوان بثقله النَّسقي ضمن مفتتحها الذي نصّه :

مَرثيَّة رَجُل تَافهْ

مَضَتْ حَيَاتُهُ......... كَمَا مَضَتْ

ذَلِيْلَةً مُوطَأَة

كأنَّها تُرَابُ مَقْبَرَة

وكانَ مَوْتُهُ الغَريب باهتًا مُبَاغتًا

مُنْتَظرًا مُباغتًا

الميْتَةَ المُكَرَرَةَ

[1] – يحياوي رشيد ، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي – ، ص. 112.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.113.

نلاحظ أنَّ الفاتحة نسجت كينونتها باستعارة نسق العنوان الذي يرد في جملة اسمية " **مرثية رجل تافه**" و بالتالي تدل على الثّبات وعدم تغير الحال، وتغدو الفاتحة عنوانا فرعيا والعنوان فاتحة بتبادل الأدوار والمواقع وممّا يؤكد ذلك أنَّ الشَّاعر كرَّر العنوان بمفرداته وخصَّص له السَّطر الأوّل متوسدا البياض بحيث يتعذر التفريق بينهما وهذا التَّكرار هو تأكيد على فكرة يود الشَّاعر توضيحها من خلال النَّص . ذلك أنّ حضور العنوان بكامله أو جملة منه أو كلمة ضمن مفتتح القصيدة دليل على أنَّ الشَّاعر ينتقيها " دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكزا يشدُّ إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي"[1].

لم يكتف العنوان بحضوره الكلّي ليحقّق ذلك التماثل في العناصر الصيغية مع المفتتح وحسب بل وانطلاقا من (**العنوان / الفاتحة**) تنتشر المفردات وتتوسع الدَّلالات لتؤكد التشاكل الدلالي ، فالعنوان بحاجة إلى بسط وتوضيح وهو مكون من ثلاث عناصر **(مرثية / رجل / تافه)** فالرجل مرتبط بثنائية (**الحياة / الموت**) التي تؤكد حقيقة كل موجود وكل موجود له أوصاف وميزات تبرر كيفية حضوره أو غيابه ، فالفاتحة تحدث توصيفا لحياة هذا الرجل التي مضت ← انتهت ← الموت.

قد كانت حياته ذليلة موطأة ممَّا يضعّف دلالات سلبيتها وتصبح شبيهة بالموت بل يؤكد الشَّاعر ذلك بإحداث تشبيه لها " **كأنَّها تراب مقبرة** " ، أما موته فقد كان غريبا باهتا مباغتا منتظرا " **الميتة المكررة** " وهذه العبارة تأتي لتأكيد أن الحياة = الموت، لذلك كان موته تَكرار لموت آخر وتصبح بذلك دالة على الثّبات وعدم التغيير رغم تغيّر

[1] – يحياوي رشيد، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النّصي – ص .112.

المراحل وهو ما يبرر ورودها في جملة اسمية، كما أنَّ المفردات وإن اختلفت صيغها فإنّها تؤدي دلالة واحدة.

مرثية ←—— الموت.

الرجل محكوم عليه بثنائية (الموت / الحياة) وتصبح لديه: الموت = الحياة

الموت = الموت

أمَّا تافه ←——— كأنَّه غير موجود ←——— بمعنى ميت

وجميعها تنصهر في بوتقة واحدة (الموت والفناء).

وفي قصيدته " **الشيء الحزين** "[1] من ديوانه " **أقول لكم** " ورد العنوان مكون من لفظتين كلاهما معرفة وقد أخذ جزءا من الفاتحة بحيث تحضر عناصره البنائية مسبوقة بما يحددها لتبيين موضع الشيء الحزين إذ يقول :

هُناكَ شَيءٌ في نُفُوسنَا حَزينْ

قَدْ يَخْتَفي ولا يَبينُ لَكنَّه مَكْنُونْ

شيءٌ غَريبٌ.... غامضٌ....حَنُونْ

كلمة " **الشيء**" الواردة في العنوان وإن كانت معرفة فإنَّها تظلُّ نكرة بحيث يتعسَّر التعرف على هوية هذا الحزين لأنَّه " **شيء** " لينتقل الشَّاعر في الفاتحة محددا مكْمَنَهُ غير أنَّه يضاعف من دلالات الحجب إذ يجعله في النُّفوس وممَّا يؤكد ذلك قوله: **(يختفي / لا يبين)** لكنه يحدث استدراكا حين يقرّر قائلا : " **لكنه مكنون**" فيخرق أفق توقُّع

---

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان ، ص.109.

القارئ مكثفا من دلالات تواريه ويحدث توصيفا له علّه يتراءى ،غير أنّ (**غريب / غامض**) تتشاكل دلاليا وصوتيا إذ يمزج بين الحزن والحنين فتبدو صورة الحزن غامضة مكنونة لا يستطيع المرء تعليلها .

أمَّا قصيدته " **النَّاس في بلادي** " فإنَّ جملة العنوان وإن كانت تامة فإنَّها تطرح عددا من التساؤلات عن حقيقة هؤلاء الناس ، أوصافهم ، أحوالهم ، أعمالهم........؟؟؟ لتأتي الفاتحة محدَّدة للإجابة، مُحدثة تضارعا نسقيًّا تتجلى عبره الدلالات وممَّا " يلفت الانتباه في الفاتحة أنَّها تظهر القوى المغيبة في العنوان تمهيدا للبدء "[1] إذ يقول :

النَّاسُ في بلادي جارحُون كالصُّقورْ

غناؤُهم كَرَجفةِ الشّتَاء في ذُؤابَة الشَّجرْ

و ضَحكُهم يئزُّ كاللَّهيبِ في الحَطَبْ

خُطاهمو تُريد أن تسوخَ في التُّرابْ

ويَقْتُلُونَ ، يَسْرقُونَ ، يَشْربُونَ يجْشَأُون

لكنَّهم بشرْ

وطيّبُون حينَ يَمْلكُونَ قَبْضَتَيْ نُقُودْ

ومؤْمنُونَ بالقدَرْ

[1] – حسين حسين خالد ، شؤون العلامات – من التشفير إلى التأويل – دار التكوين ،دمشق، حلبوني ، ط . 01 ، 2008، ص . 53.

تقدّم الفاتحة تفصيلا أكثر للعنوان الذي شكَّل حضوره ضمنها بعناصره البنائيَّة فهو " جزء من النَّص ،أيْ المتواليّة اللسانيّة الأولى فيه ،وهو تارة أخرى مكون خارجي "[1]، هذا ما تترجمه قصيدته المعنونة بـ " **القدّيس** " والتي تُوجت بفاتحة هذا نصُّها:

إليَّ ، إليَّ ، يا غُرَبَاءَ يا فُقَراءَ يا مَرْضَى
كَسيريْ القَلْبْ والأعْضَاءْ ، قَدْ أنْزَلتُ مَائدَتي
إليَّ ، إليَّ
لنُطْعمَ كسْرَةً من حكْمَة الأجْيَال مَغْمُوسَة
بطَيْش زَمَاننَا الممْرَاحْ
نُكسّر ثم نُسْكرَ قَلْبَنَا الهَادي
ليُرْسينَا على شطّ اليَقين ، فَقَدْ أضَلَّ العقْلَ مَسْرانَا
إليَّ ، إليَّ

إنْ غاب نسق العنوان " **القدّيس**" في الفاتحة فإنَّ أواصر الوثاق تشتد بينهما ليغدو كل منهما جزءا من الآخر، ذلك أنَّ الفاتحة ترد مهدا لأقوال القديس وكأنَّه جملة واحدة بحيث تصبح: **القديس يقول: إليَّ ، إليَّ**..... لتجلي خطابه " فالعنوان – بهذه الكينونة – افتقار يغتني بما يتصل به من "[2] حديث القديس في الفاتحة.

[1] – منصر نبيل ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، ط .01، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007، ص . 40.

[2] – محمود عبد الوهاب، ثريا النص– مدخل لدراسة العنوان القصصي– دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1999 ص. 09.

ب – التجاوب ما بين الفاتحة والمتن الشّعري:

يبدو أنَّ هناك تجاوبا ما بين النَّص وفاتحته بوصفها عتبة لا يمكن تخطيها في العبور إلى متن النَّص وكذا من جهة ما تؤديه من فعاليَّة في بلورة الأفكار وتمثيل دلالات الخطاب التي يصبح أحيانا من العسير الكشف عنها والاستحواذ عليها لأنَّها " بمثابة البناء الأوَّلي القاعدي الذي يلعب وظيفة تحديد قصديَّة الخطاب أو التمهيد لها "[1] .

ولمَّا كانت الفاتحة حمَّالة للنَّواة التي منها تتناسل خيوط نسج النَّص كان لابد على الشَّاعر أنْ يُوليها عناية فائقة بحسن ديباجتها وشحنها بفيض الرُؤى، حتى يجذب القارئ " ليقذفه إلى أعماق النَّص "[2] ومن ثمَّ ينخرط ضمن ممارسة قد شارفت تخوم التواشج من جهة ما نقع عليه من انسجام وتناسق بحيث يتأتَّى الانتقال من محطة إلى أخرى ضمن سلم تراتبي .

من اللافت للنَّظر أنَّ النَّص الشّعري مُكون من أجزاء متعاضدة فيما بينها بحيث تشكّل الفاتحة محور التحاور مع مجمل تلك الأجزاء من عنوان ومتن وخاتمة ولا يمكن عدّها وحدة مستقلة ومنفصلة عن المتن، وإذا ما حاولنا بترها تداعت لها سائر الأجزاء باللانسجام والإبهام ،ولعلَّ هذا ما يفضي بنا إلى تأكيد تواصل الفاتحة بالمتن، فقد التحمت به وفق ما تتيحه من تكثيف المعنى لتؤدي " جماع النَّص ومُلخصه "[3]، كما قد ترد بذرة ونواة منها تنمو براعم المعنى وفروعه حتى يشتدَّ ويستوي على سوقه فتنجلي

---

[1] – بازي محمد ، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل– ، ص .55.

[2] – حسين حسين خالد ، شؤون العلامات – من التشفير إلى التأويل – ، ص. 111.

[3] – الناقوري إدريس ، لعبة النسيان – دراسة تحليلية نقدية – الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط.01، 1995، ص . 52.

الدَّلالات مع نهاية النَّص ،ذلك أنَّ البداية هي " النواة المتحركة التي (يخيط) المؤلف عليها نسيج النَّص"[1].

بناءً على هذا حدَّد " **النصير ياسين** " نوعين من الفاتحة النصيَّة ؛الأولى مغلقة على ذاتها والتي لا تتيح إمكانية تأسيس نص والثانية مفتوحة[2] على أفق رحب للتواصل ،بحيث تعدُّ أرضا خصبة تسمح للمتلقي بأنْ يتقصّى عبرها تلك التخوم المفتوحة وبالمقابل تكْبحُ مقصديَّات التوسُّع الدّلالي للمتلقي حين توجه النَّص وفق مسار محدَّد متعدّد. هذه الفاتحة بمثابة البيضة " المخصَّبة، تلك التي ستتحوَّل خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثمَّ إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى حاملا في تركيبته طباعا وسلوكا نفسيًّا ومشاعر وأحاسيس وأفكار "[3].

إذا كنَّا قدْ أشرْنَا في أكثر من موضع أنَّ الفاتحة كفيلة بإماطة اللثام عن غموض النَّص فإنَّنا نقف على فواتح نصيَّة " لا تحدد موضوع القصيدة ولا توحي به وكأنَّها دلائل فارغة والقصد منها خلق جمالية (التنافر) و(إرباك المتلقي)....."[4]. ولعل غموضها هو سرُّ جماليتها والوقود الذي يدفع القارئ إلى تقصّي النّص وترصده ،محاولا استراق مخفياته عبر خطاب السؤال ، فالتأويل فلسفة تباشر الخطاب الشعري المحدث دوما بموالج المساءلة كي تجانب تلك المغالق الصارمة لنسقه حتى تقدم ما يتجاوب مع بلاغة الغموض.

---

[1] – يعقوب ناصر ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2004، ص. 115.

[2] – ينظر ، النصير ياسين ، الاستهلال – فنّ البدايات في النص الأدبي –، ص. 70.

[3] – المرجع نفسه ، ص . 18 ،19.

[4] – بازي محمد ، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل – ،ص. 55.

لو أردنا تقصّي مكامن تواصل الفاتحة بنصّها نُلْفي عددا من القصائد التي تُجْلي ملامح هذا التعالق، ففي قصيدته " **دموع على ضريح القلب** " يشرع فاتحته بصيغة نداء مكرَّرة :

جَنُوبُ .....يا جَنُوب

يَا مَرْتَعَ الظِّبَاء

يَا مَوْئلَ الحَبيْب

يَا زَهْرَةً فَوَّاحةً

تُحبُّها القُلوب

ينسج **صلاح** فاتحة خطابه مُحدثا تشاكلًا نحويًّا والتي تتواصل مع متن النَّص من خلال تواترها بحيث تحضر عناصرها الصيغيَّة والدَّلالية لتغدو فاتحة لكل مقطع من مقاطع النَّص ،ممَّا يدلُّ على حدوث التشاكل النَّسقي والدَّلالي ما بين نصّ الفاتحة ومتنها، بحيث اتخذ الشاعر من البُنى الصيغيَّة والدَّلاليَّة للفاتحة كساءً لقصديته لتنثر بظلالها على كل مفاصل النَّص والتي توزعت على النحو الآتي :

جنُوب أرْضُكَ كالجنَانْ / جنوب في دمّي / جنوب أمّي في رُبَاك.....وأبي هُناك.
ليختتمها بالتضرع في قوله : **جنوب لا تقسَ عليَّ / فأنَا تائهٌ حزينْ** .

هذا التجاوب الحاصل ما بين الفاتحة والنص هو ما نلفيه كذلك في قصيدته " **البحث عن وردة الصقيع** " ، وتتقاطع الفاتحة مع العنوان بحيث يفتتح الشاعر نصه بقوله :

أبْحثُ عنْك في مَلاَءَة المَسَاءْ

يحدث تكرارًا لنسقها على مستوى نسيج النَّص بما يؤدي التشاكل النَّسقي والدَّلالي بحيث تتوزع عبارة الفاتحة " **أبْحَثُ عنْك** " لتُلْقي بظلالهَا على جسد القصيدة ،وبلغ تَكْرَارُهَا ستّ مرَّات . أمَّا في قصيدته " **شنق زهران** "[1] فإنَّ الفاتحة النصيَّة :

وثَوَى في جبْهة الأرْض الضّياءْ
ومَشَى الحزْنُ إلى الأكْواخْ
تنينٌ
لهُ ألفُ ذرَاعْ
كلُّ دَهْليز ذراعْ
منْ آذان الظُّهْر حتضى اللَيْل
يَا الله
في نصْف نَهَارْ
كلُّ هذه المحَنْ الصَّماءْ في نصْف نَهَارْ
مُذْ تَدَلَّى رأْسُ زَهْرانَ الوَديعْ

تشكّل أرضا خصبة يزرع فيها الشّاعر بذرة تنمو عبر أجزاء المتن الشّعري وإن كانت سابقة للحدث بحيث تجمل الدَّلالة لينتقل الشَّاعر في المتن إلى التفصيل والسَّرد من خلال قوله :

[1] . صلاح عبد الصبور، الديوان ، ص.18.

كان زَهْرانُ غلامًا

أمُّه سَمْراءْ والأبُ مُوَلَدْ

وبعيْنَيْه وسَامة

هكذا تتوالد مفردات فاتحة القصيدة وتمتدُّ داخل النَّص وتتنامى فما " من شيء يحدث في النَّص إلاَّ وله نواة في الاستهلال فهو بدء الكلام وبدء التَّأسيس "[1].

ختاما نخلص إلى تأكيد تعالق الفاتحة بالمتن الشعري بحيث تتعسَّر إمكانية الفصل لأنَّها بمثابة الرأس للجسد.

جـ – تعالق الفاتحة بالخاتمة :

انبرت للفاتحة مكنة التحاور مع العنوان بوصفهما عتبتان تعضدان متن النَّص الذي تربطه بهما خيوط التواصل وعبرها يتمُّ الولوج إليه. وإذا كانت تلك العتبات متّكأ كل من الكاتب والقارئ في تحديد توجه النَّص فلن يتمَّ ذلك إلاَّ على قدر التواشج مع الخاتمة بوصفها إكسير القفل ولن تتكشَّف الدَّلالات إلاَّ على مشارفها، فالفاتحة " والخاتمة عتبتان بامتياز لأنَّ الأولى عتبة الدخول إلى النَّص والثانيَّة عتبة الخروج منه "[2].

---

[1] – النصير ياسين ،الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي –، ص . 70.

[2] – لحميداني حميد ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي بجدة ، مج. 12، ع . 46 ، 2003 ، ص .08.

وفق هذا النحو من الحذو، أصبح لزامًا على الشَّاعر أنْ يوليها عناية شبيهة بتلك التي يُوليها للعنوان والفاتحة لأنَّ الأعمال الأدبية بخواتمها وهي جديرة بأنْ تترك فينا الأثر الجميل أو الرَّديء وبذلك تغدو كفيلة بإحداث الإقبال على العمل أو النفور منه.

وقد حرص نقادنا القدامى على وجوب تحسين فواتح الكلام وخواتيمه ومن ذلك **حازم القرطاجني** إذ يقول :" فأمَّا الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارّة فيما قصد به التهاني والمديح ،وبمعان مؤسيّة فيما قصد به التعازي والرثاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه .وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإنَّ النَّفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر "[1].

استنادا إلى هذا المجتزأ من الطرح لا نعدم الإقرار بأهمية الخاتمة التي يتوقف عليها نجاح العمل الإبداعي ومدى تعالقها بالفاتحة، فهما وجهان لعملة واحدة وغياب إحداهما أو فشله يعني بالمقابل المصير ذاته للأخرى " وبهذا المعنى فإنَّ بداية النَّص هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدد معناه إلاَّ مع العتبة الأخرى (النهاية) التي تصرفه إلى العالم والتي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته "[2] .

---

[1] – القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 276

[2] – خمري حسين ، نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدَّال ، ص .116.

من هنا تتوارد مسببات التشافع ما بين الفاتحة والخاتمة ولاسيَّما مع الشّعر المعاصر حين اندمج بهيئة القصّ تقصُّدا في إحداث النقلة لتغدو القصيدة قصَّة نتتبَّع مراحلها ونترقّب أحداثها شوقا لمعرفة نهايتها " ويرى لوتمان أنَّ النَّص منظَّم ومتَّجه ليس باتجاه نهايته ولكن باتجاه بدايته "[1] ، هذا ما يتجلّى في الشَّكل الدائري للقصيدة الجديدة والذي ترتبط فيه البداية بالنّهاية لتصبح النّهاية بداية ومن ثمَّ لا نملك بدًا من الإقرار بمدى تداخلهما وتواصلهما بل إنَّ إحداها تؤدي للأخرى.

وبغية الكشف عن إوالية تعالق الفاتحة بالخاتمة لدى **صلاح عبد الصبور** نقف على قصيدته المعنونة بـ " **....رؤيا** "[2] التي فاتحتها :

في كلّ مَسَاءْ

حينَ تَدُقُّ السَّاعة نصْفَ اللَيْل

وتَذْوي الأصْوات

أمَّا خاتمتها :

كُلَّ صَبَاح يُفْتَحُ بابُ الكَوْن الشَّرقي

وتَخْرجُ منْه الشَّمسُ اللَّهيبَة

وتُذَوبُ أغْصَاني ، ثُمَّ تُجَمّد

[1] – خمري حسين ، نظريّة النَّص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدَّال – ، ص . 117.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.324.

بين لفظة " **المساء**" في الفاتحة و"**الصباح** " الواردة في الخاتمة تباين ظاهري (طباق الايجاب:المساء ≠ الصباح) غير أنَّه وبقليل من الابتسار تتضح معالم التشاكل من حيث الدَّلالة على الزمن فأحدهما يؤدي إلى الآخر، وعبارة:(**في كلّ مَسَاءْ / حينَ تَدُقُّ السَّاعة نصْفَ اللَيْل)** ما هي إلاَّ إيذان بالصباح وبالتالي تتداخل الفاتحة بالخاتمة وتغدو دائرية مساء ⟵ صباح ⟵ مساء⟵ ...

وبذلك تتعالق الفاتحة مع الخاتمة التي تصبح علامة دالة على توقُّف مسار النَّص أو إيذانًا ببدايته، فتغدو عودا على بدء.

ختاما ،نخلص إلى فعالية العتبات النصيَّة في " بناء النَّص فهي تشغل وظائف نصيَّة وتركيبية، تفسر أبعادا مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل "[1]. ووحدات النّص وأجزاؤه متراصة ومتعالقة فيما بينها ليؤدي إحداها إلى الآخر ، ولن تتأتَّى لها مكنة تأديَّة وظائفها إلاَّ " في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية النصيَّة "[2].

[1] – بوعزة محمد، من النص إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي، مج .04، ع . 53، ص . 411.

[2] – الحجمري عبد الفتاح ، عتبات النص – البنية الدَّلالية – ، ص . 18.

2 ـ الفواتح في ضوء إجرائيَّة التَّناص الخارجي :

يتفق معظم الدارسون المُحدثون على أنَّ النَّص الأدبي ما هو إلاَّ إعادة إنتاج لنصوص أخرى وتطلق **جوليا كرستيفا** على هذه العملية مصطلح التَّناص " إنَّه مجال لتقاطع عدة شفرات ؛أيْ تقاطع وتفسخ عدّة خطابات دخيلة في اللغة الشعريَّة "[1] . كما أومأ نقدنا القديم إلى هذه الظَّاهرة وعاملها بوصفها سرقة[2] ولكن يختلف هذا الأخير عن التَّناص، بحيث لم يهتم " بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النّصوص فيما بينها "[3].

شهد هذا المفهوم انتشارا واسعا بحيث أولته جماعة " **تيل كيل** " الاهتمام البالغ في بحوثها وفي المقابل قدم له **جيرار جينات** مفهوما مغايرا إذ عدَّه سببا في تحقيق الشعريَّة مصرحًا : " لا يهمُّني النَّص حاليا إلاَّ من حيث تعاليه النصي أو أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفيَّة أم جليَّة مع غيره من النصوص ، هذا ما أطلق عليه – **التعالي النصي** – ليس النَّص هو موضوع الشعريَّة بل جامع النص، أيْ مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة "[4].

[1] – كرستيفا جوليا ، علم النَّص ، تر. الزاهي فريد ، مر. ناظم عبد الجليل، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط .02، 1997، ص.78.

[2] – ينظر، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– ، ص . 280.

[3] – المرتجى أنور، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص . 59.

[4] – جينيت جيرار، مدخل لجامع النَّص، تر . أيوب عبد الرحمن، منشورات توبقال، المغرب، ط . 02، 1986، ص.199.

وعليه ، فإنَّ النَّص وعلى الرغم من أنَّه " نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة الأخرى "[1] والتي على قدر توسله بها وتواصله معها تتحقق كينونته وتتجلى شعريته، ولاسيَّما الخطاب الشعري الحداثي الذي استدعى نصوصا مغايرة ومن مشارب متعددة بغية هيكلة قوامه.

يجلي خطاب **صلاح عبد الصبور** الشّعري أنموذجا لإجرائية التَّناص إذ ينهض على هجنة التشكُّل عبر تقنية المتح من مختلف المشارب وعلى تنوعها وتعدُّدها . ولعل هذا الثراء الذي تزخر به خطاباته منبعث من صخب رغبته الجامحة في الاطلاع والمعرفة بحيث هرع منذ بداياته إلى التراث العربي والعالمي وإلى كتب الفلسفة يكرع من معارفها وينهل من معينها الحكمة ونشوة التساؤل. فتواصل بأغلب الفلاسفة **سقراط، أفلاطون، أرسطو، نيتشه**..... وساعده ذلك كثيرا في مسيرته الشعريَّة هذا ما يبرره قوله : "ساعدتني الفلسفة المادية التي كنت اقتربت منها اقترابا كبيرا وبخاصة بعد تخرجي من الجامعة عام 1951....وقد تكون مرحلة ديواني " **النَّاس في بلادي**" هي المعبرة عن ذلك الإحساس "[2] والمُطَّلعُ على كتابه " **حياتي في الشّعر**" يستطيع أن يستشفَّ عمق ثقافة الشَّاعر، وأن يقف على تلك المعارف التي كانت المتَّكَأ في حياته الشعريَّة، كما مكنه عمله كمستشار ثقافي لدولته في الهند من التزود من الثقافة الهندية وما تحفل به زخم معرفي متنوع .

من هنا فلا مناص من التأكيد على توسل **صلاح عبد الصبور** بإجرائيّة التَّناص التي يراها عملية ضرورية في كل عمل شعري ومن دونها يجف نسغه وتخبو شعلته، حين يقرُّ أنَّ " الميزة الحقيقية في الفنّ والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من

[1] – قاسم سيزا، أبو زيد نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة ، شركة دار إلياس ، القاهرة، الدار البيضاء، ط . 02 ،1986، ص . 18.

[2] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص . 151.

سابقه، ويقنعُ كل فنَّان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنيَّة التي سبقته.....أمَّا أولئك الذين ما زالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعريَّة ويتوهمون الأدب والفنَّ زينة وبهرجا وثيابا ولحى مستعارة فهم لا يدركون شيئا من جوهر الفنّ ....إنَّ الفنان يولد في الفنّ ويعيش فيه ويتنفس من خلاله وكل فنان لا يحسُّ بانتمائه إلى التراث العالمي ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنَّان ضال"[1].

إذا كانت تلك الثقافات المتعدّدة قد شكَّلت لحمة خطاباته الشعريَّة فإنَّ اهتمامنا ينصبُّ صوْبَ فواتحها بوصفها معبرا لها وخارطة تحوي الإشارات الفنيَّة والمعرفية إذ تقوم بنيتها على فسيفسائية التشكُّل فهي " نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة"[2]؛ دينية ، صوفية ، تاريخية ، أدبية ، شعبية ، أسطورية .... والتي نحاول ترصيفها وتوضيح استراتيجية اندماجها بالفواتح بالتصنيف التالي :

01 – التَّناص بالخطاب الدّيني :

ظلَّ **صلاح عبد الصبور** طوال مسيرته الشعريّة ينهل من معين الدّين الإسلامي وينضحُ من فيض إشراقاته ،وقد وجد في سيرة **الحبيب المصطفى – صلى الله عليه وسلم–** وبالأخص هجرته من مكة إلى المدينة مجالا خصبا استثمره في قصيدته "**الخروج**"[3] والتي تكشف من بدايتها عن ذلك الخيط الواصل ما بين التجربتين إذ يقول :

---

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ، ص . 145.

[2] – بارث رولان، درس السيميولوجيا، تر. عبد العالي بن عبد السلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط . 02 ،1986، ص .85.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.235.

أَخْرُجُ من مَدينَتي منْ موْطني القديمْ

مطرحًا أثْقَال عيشي الأليمْ

فيهَا وتَحْتَ الثَّوْب قدْ حَمَلْتُ سرّي

دَفَنْتُهُ ببَابهَا ثُمَّ اشْتَمَلتُ بالسَّمَاء والنُّجُوم

تشكل هذه الفاتحة الشعريَّة مَعْلَمًا من معالم التفرد من حيث إجرائيّة المزج ما بين تجربتين مختلفتين زمانيا ودلاليا ، فإذا كانت هجرة **الرسول – صلى الله عليه وسلم**– أهم منعرج في الدعوة المحمدية بالانتقال من الموطن الأصلي مكَّة التي تمثل:

الكفر ← الظُّلم ← الضلال ← الظَّلام ← الألم .

فإنَّ المدينة تصبح العالم الحاوي والمخالف إذ فيها يتحقق:

الإسلام ← العدل ← الهداية ← النور ← السَّعادة والطُّمأنينة.

بذلك وجد الشّاعر فيها ما يوازي سيرته الذاتيّة وتجربته النفسيَّة فاستهل فاتحة خطابه بالفعل المضارع " **أخرج**" الدَّال على الحركيّة والتغيير والانتقال والديمومة .....كما تحمل الفاتحة ثقلا معرفيا إذ تشي بـ " خروج **النبي –صلى الله عليه وسلم**– " وإن كان خروجا ماديًّا بالانتقال من موطن إلى آخر مغاير فإنَّ خروج الشَّاعر معنوي إذ يعبّر عن الانتقال من حالة نفسيَّة تحمل دلالات القنوط، اليأس، الكآبة، الحزن والألم... إلى حالة نفسيَّة مخالفة تشي بالأمل ، النُّور، السَّعادة والفرح بدلالة عبارة " **المشي الأليم**" وإنْ كان يوهمنا بأنَّه سيحمل سرَّه تحت الثَّوب إلاَّ أنَّه يخرق أفق التوقع حين يفاجئُنا بدفنه تحت باب المدينة ممَّا يؤكد رغبته في البداية من جديد .وقد اعترف **صلاح عبد الصبور** بإحداث ذلك التَّناص مع السيرة النبويّة وفق تصريحه " استخدمت فيها كخطّ مناظر لتجربتي إذ

أخرج من واقع حياتي مرير إلى واقع رجوت أنْ يكون أكثر نورا وصفاءً استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي من مكَّة إلى المدينة، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة بحيث يظلُّ للقصيدة مستويان؛ مستوى مباشر هو التجربة الشخصيَّة ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعيَّة عامة، هي شوق الإنسان إلى التحرُّر والحياة في مدينة النُّور"[1] .

من هنا نقف على كفاءة **صلاح عبد الصبور** وقدرته على إحداث ذلك الانصهار في فاتحة صوغه الشّعري ما بين الرحلة الماديّة والرحلة النفسيّة، وتصبح هذه الفاتحة مَعْبَراً للمتن الشَّعري نترصّد من خلالها حالته النفسيّة بحيث تمتد خيوطها في المتن الذي تتعمّق فيه الدّلالات وتتابع عبر ما يحفل به من علامات تبرز وتوضح ملامح ذلك التناص.

الذي يدعونا إلى التّأمل هو تغير مفهوم الرّحلة لدى **صلاح عبد الصبور** والتي أضحت رحلة تجوب أعماق النّفس وتعبر أصقاعها عبر الخروج من حالة لأخرى أحسن منها. ولعلَّ هذا النوع الجديد من الرّحلة هو نتاج تأثُّره بالصوفيّة، فالرّحلة في مفهومها تتمُّ داخل النفس بحثا عن الصَّفاء والنَّقاء والإشراق والعالم النُّوراني" والواقع أنَّ الصوفيّة هم أوَّل من أشار إلى أنَّ التجربة الرّوحية شبيهة بالرحلة وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سَفَرا مُضْنيًا مليئا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش، طويل قد ينتهي بسالكه إلى النّهاية السَّعيدة إن وفقه الله وأراد "[2].

---

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص . 189.

[2] – المرجع نفسه، ص . 24.

وعليه ،فإنَّ الفاتحة جسَّدت الانفتاح على هجرة **النبي – صلى الله عليه وسلم–** وما يحفل به من الخطاب الصوفي من أراء ومعتقدات ذلك أنَّ " التناص هو عمل تحويل وتمثيل عدَّة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى "[1] .

كما تتناص فاتحة قصيدته " **القديس** "[2] مع قصّة **المسيح عليه السلام** والتي مطلعها :

إلـيَّ ، إلـيَّ ، يا غُربَاءَ يَا فُقَراءَ يا مَرْضَى
كَسيْري القَلْب والأعْضَاء ، قَدْ أنْزَلتُ مَائدَتي
إلـيَّ ، إلـيَّ...

تستعير هذه الفاتحة قناع **المسيح** وهو يخاطب تلاميذه في العَشَاء الأخير الذي أقامه وقد لجَأ الشَّاعر إلى هذه الحادثة ليُحملها من الدَّلالات ما يوازي تجربته الذاتية، فقد " أصبحت شخصيَّة **المسيح** شخصيّة تراثيَّة معاصرة في ذات الوقت حيث نجح الشَّاعر في أن يجعل منها إطارا لتجربته المعاصرة برمتها "[3] وهنا تكمن جمالية الفاتحة وسرّ إبداعها.

ختاما نخلص إلى مدى إفادة **صلاح عبد الصبور** من الخطاب الديني إذ عمد إلى هيكلة بنائية لفواتحه مستندا إلى النصوص الدينية.

---

[1] – تزفيتان تودروف، في أصول الخطاب النقدي، تر. المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص. 108.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص. 175.

[3] – زايد علي العشري، ، استحضار الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997، ص . 20.

02- التَّناص بالخطاب الصوفي :

إذ ما عرجنا على التراث الصوفي نلفي تواصل **عبد الصبور** به إذ تأثّر بأفكار الصوفيّة ومبادئها واستقى مصطلحاتها للتعبير عن مراحل خلق القصيدة والتي هي على التوالي : مرحلة الوارد، مرحلة الفعل أيْ؛ التمكين والتلوين ومرحلة العودة.

يشير في كتابه "**حياتي في الشعر**" إلى استفادته من التراث الصوفي إذ استلهم منه تلك المصطلحات هذا ما يبرره تصريحه " وللصوفين المسلمين في استعمال كلمة ' وارد ' تفقن فريد ... والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة ....أمَّا المرحلة الثانية للقصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه، فالوارد كما حدثنا الصوفية لابدّ أن يتبعه فعل.....أمَّا المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة "[1]بعد رحلة البحث والاكتشاف كما استعار بعض أعلام الصوفيين " **الحلاج**" "**بشر الحافي**" للتعبير عن رحلة بحثه الدّؤوب في سبيل الخلاص من شوائب الماديات وزيف الواقع وصولا إلى العالم النُّوراني المشرق وليمارس عبرهم فعل المروق والدعوة للتغير والإصلاح، مجسدا من خلالهم ضعف الإنسان العربي وهشاشة وجوده وانكسار حضوره، هذا ما تؤديه قصيدته "**مذكرات الصوفي بشر الحافي**"[2] . ويحدثنا **صلاح عبد الصبور** عن الدَّافع لكتابتها " كتبت قصيدة **بشر الحافي**، وهي قصيدة قناع أخرى استدعاها سطر واحد قرأته عن **بشر الحافي** في أحد كتب الطبقات وربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية "[3]. إذ يفتتح مشهده الشّعري بصوت يستعير فيه ملامح **بشر الحافي** بوصفه المتحدث :

---

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص . 12، 15، 29.

[2] . صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.261.

* – بشر حافي من متصوفة القرن الرابع هجري، توفي عام (331 هـ) عرف بزهده وكان كثير العبادة موصوفا بالأمانة ،موثوقا بالعلم.

حينَ فَقَدْنَا الرّضَا

بمَا يُريدُ القَضَا

لمْ تنْزلْ الأمْطَارْ

لمْ تُورقْ الأشْجَارْ

لمْ تلمعْ الأثمارْ

حينَ فقَدْنَا الرّضَا

حينَ فَقَدْنَا الضَّحكَا

تفجَّرتْ عيُونُنَا.......بُكَا

تكرّس هذه الافتتاحية فعل التَّناص الداخلي بالتعالق مع العنوان " **مذكرات الصوفي بشر الحافي** " ، إذ تعدُّ تتمَّة له بحضور صوت **بشر الحافي** كونه المتحدث كما تُحْدثُ تناصا خارجيا إذ تستدعي شخصيَّة الصوفي الذي يتموضع في موقع بينيّ ما بين عالمين مختلفين زمانيا ومكانيا ومتناقضين من حيث دلالة الأوّل على الطمأنينة، السعادة، النُّور والإشراق ...والثاني على الجفاف، الألم ،الموت والفناء وبالتالي يجسد من خلال رمزه المستعار تردي الأوضاع والفشل في التغيير والإصلاح .

وعليه، تقع هذه الفاتحة على بؤرة تحديد أسباب تعفن الواقع من خلال ما تضمَّنته من أنساق بنائية : فقدان الرضا بالقضاء ←سبب لم تنزل الأمطار ←سبب لم تورق الأشجار ولم تثمر، ثم يكرر النسق البنائي الأول للفاتحة :

[3] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص . 187، 188.

فقدان الرضا بالقضاء ←سبب فقدان الضحك ←سبب تفجر العيون بالبكاء.

كما تعد هذه الفاتحة بمثابة المولّد للنَّص فيها تتوالد الدَّلالات، بحيث نلمس في المتن نتيجة لتلك الأسباب من حيث التخلق الفوضوي المتدافع " **تشوه الأجنّة، مغاور العيون ، تهجين الجنس البشري (جسم إنسان ورأس حيوان)......**"

إذا كان المتن نتيجة حتمية للأسباب التي وردت في الفاتحة فالخاتمة ما هي إلاَّ تواصل بالفاتحة من حيث تشاكل دلالتهما، إذ يؤكد عبرها سلبية الأوضاع وهشاشة الوجود الإنساني العربي من خلال قوله :

الإنسانُ الإنسانُ عَبرَ

منذُ أعْوامْ

ومَضَى لمْ يعرفْهُ بشَرْ

حَفَرَ الحصْبَاءَ ونَامْ

وتَغَطَّى بالألمْ

يستعير الشَّاعر رمزه الصُّوفي ليؤكد عبْرَه ما يحمله في نفسه من " شهوة لإصلاح العالم وهذه الشهوة هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبيّ والشَّاعر، لأنَّ كلاً منهم

يرى النُّقص فلا يحاول أن يصدع نفسه عنه، بل يجتهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه "[1] فهذه القصيدة ليست سوى صدى للواقع الذي ظلت تكتوي بسعيره الذَّات العربية.

03 – التَّناص بالخطاب التاريخي:

أقبل **صلاح عبد الصبور** على التاريخ العربي والإسلامي بنهم، مُقَلبًا في أوراق أجداده عن نموذج فريد، مُنَقبًا في سيرة أسلافه عن من يعيد لهذه الأمَّة مجدها الضَّائع لأنَّه يرى أنَّ " التراث هو جذور الفنان الممتدة في الأرض والفنان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقا بين السَّماء والأرض؛ التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثَّر به من النماذج فهو مطالب دوما باختيار سلسلة من نماذج الأدباء والأجداد من أسرة الشّعر "[2].

تبرز قصيدته " **أبو تمام** "[3] التي ألقاها في مهرجان " **أبي تمام** " * 1961 م هذا المسعى مستحضرا التاريخ مُمَجداً الماضي باكياً الحاضر ، إذ التفت إلى ما أمطره التاريخ العربي والإسلامي من شخصيات فذَّة؛ الشَّاعر العبَّاسي الأشهر " **أبو تمام**" الذي خلَّد في

---

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص .136.

2– صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص.150.

* – اعترض العقاد بوصفه رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى على حضور صلاح عبد الصبور، والشاعر عبد المعطي حجازي، مهرجان أبو تمام بدمشق. فنظم الحجازي قصيدة في هجاء العقاد من الشعر التقليدي عنوانها "أوراس" أمّا صلاح عبد الصبور فكانت قصيدته من الشّعر الجديد حتى يثبت مقدرة الشعر الجديد على التعبير عن قضايا الأمّة.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.141.

نتاجه الشّعري وبالأخص قصيدته البائية مآثر العرب وأمجادها مادحا الخليفة العباسي الثامن **المعتصم بالله** الذي أنزل بالعدو هزيمة نكراء وفتح مدينة **عمورية**.

هذه القصيدة تكشف من بداياتها عن التناص التاريخي والتي مطلعها :

الصَوتُ الصَّارِخُ في عَمُوريَّهْ

لَمْ يَذْهَبْ في البَريَّهْ

سَيفُ البَغْدَادي الثَّائرْ

شقَّ الصَّحراءَ إليه....لبَاهْ

حينَ دَعَتْ أخْتٌ عربيّهْ

وَا مُعْتَصمَاهْ

تنقلنا الفاتحة إلى زمن ومكان مغاير فنتذكّر من خلالها التاريخ العربي الحافل بالبطولات وتحييّ في ضمائرنا نخوة العربي في حنين، إذ لبى نداء الأنثى الضعيفة وتحدى الجلاد اقتناعا من أن القوة ليست بالعتاد وإنَّما كامنة في الإرادة والعزيمة وبذلك نتصل بهذه الحادثة التاريخية أعمق اتصال ونلتحم بهذه الوقائع أشدّ التحام ونتسلق سلم التفاؤل مبشرين بمطلع فجر الانتصار، وتعد الفاتحة بمثابة البذرة التي لن تكتمل دلالتها إلا بتفرعها على طبقات النّص ذلك أنَّ الفاتحة تشبه " بالبيضة المخصبة، تلك التي ستتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثمَّ إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد

وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملا في تركيبه طباعا وسلوكا نفسيا ومشاعر وأحاسيس وأفكار "[1] غير أنَّ الشَّاعر يفاجئنا خارقا أفق توقعنا حين يستدرك قائلا :

لكنّ الصَّوتَ الصَّارخْ في طبريَّهْ

لبّاهُ مؤتمرانْ

لكنْ الصَّوتَ الصَّارخْ في وهرانْ

لَبَتْهُ الأحزانْ

استحضر **صلاح عبد الصبور** التاريخ ليؤكد من خلاله الفرق الصارخ ما بين زمنين؛ ماضي مجيد حافل بالبطولات والانتصارات وحاضر متردي منهار مهزوم، وتغدو الفاتحة الإكسير الذي يضاعف من دلالات الضعف والانكسار بحيث " أنشأ بين الصور القديمة والمعاصرة مقابلة، يدين من خلالها تقاعس الواقع العربي إزاء تحدّيات الأعداء"[2]. فهو ناطق باسم كل عربي مسلم، صاحي الضمير، سليم الوجدان ،قوي الإيمان، حائر بين قيم ماضيه ومبادئه وتطلعاته وما يفرزه الحاضر من انتكاسات وذل وهوان.

على هذا المأخذ تغدو فاتحة خطابه بمثابة المشعل الذي يكشف الزيف ويشق الطريق الجديد نتيجة ما استدعاه فيها من الأصوات التاريخية فنسجت كساء قصيدته في هيئة تضادية مظهرية تتساوق والمعاني الباطنية. وعليه" فالتاريخ عند عبد الصبور أعطى أعماله بعدا وعمقا لا يقل خطورة من الأسطورة أو التراث الشعبي لذلك جعله في أحيان

[1] – النصير ياسين ، الاستهلال– فنّ البدايات في النص الأدبي– ص .18 ،19.

[2] – زايد علي العشري، استحضار الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص . 230.

كثيرة إمَّا مضمونا وإمَّا إطارا لأعماله الفنيَّة "[1] ليؤكد من خلاله رغبته في إصلاح الواقع وتغييره.

04 – التناص بالتراث الشَّعبي :

يستحضر **صلاح عبد الصبور** ضمن خطابه الشّعري التراث الشَّعبي بحكاياته الواقعية وقصصه الخرافية إذ يغدو أداة ينقل من خلالها أفكاره ومشاعره بوصفه " امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، كما أنَّه يمنح الرؤية الشعريَّة نوعًا من الشمول والكليَّة "[2].

كثيرة هي القصائد التي تجلي هذا الاندماج بالموروث الشعبي وإذا كان اهتمامنا منصبا على تناص الفواتح ، فإننا نقع على قصيدة " **شنق زهران** "[3] بحيث يكون التناص بالتراث الشَّعبي أوَّل ما يطالعنا في الاستهلال :

وثَوَى في جبْهَة الأرْض الضّيَاءْ

ومَشَى الحُزْنُ إلى الأكْواخْ

تنينْ

لَهُ ألفُ ذرَاعْ

---

[1] – مراد نعيمة، جريدة الحياة الثقافية، الثلاثاء: 20.05.2014، ع .6657، ص . 23.

[2] – كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة،– قراءة في المكونات والأصول– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص . 17.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص .18.

كلُّ دهْليْز ذرَاعْ

منْ آذان الظُّهر حتَّى الليْل

يَا الله

في نصْف نَهارْ

كل هَذي المحنْ الصَّماءْ في نصْف نَهارْ

مُذْ تَدَلَى رأسُ زهرانْ الوَديعْ

يعيدنا بهذه الفاتحة إلى زمن ماضي وإلى حكاية شعبيّة واقعيَّة وهي حادثة قرية **دانشواي*** على يد القائد الإنجليزي وبطل وقائعها **محمود درويش زهران** الذي تعرض لظلم المحتل والسلطة فكان من أشهر الضحايا ويستثمر **صلاح** هذا الرمز الشعبي **زهران** في قصيدته من دون أن يخبو وهج هذه الحكاية بل تنفتح عبرها أفاق جديدة وفضاءات متعددة فيختبئ " الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث"[1] ويتوسع هذا الرمز الشعبي عبر النَّص ليغدو دالا على رمز شعبي آخر مستوحى من السير ة الهلالية ألاَّ وهو البطل **سلامة أبو زيد** هذا ما يؤديه قوله :

كان زَهْران غلاَمًا

أمُّهُ سَمْراءْ والأبُ مُوَلَدْ

وبعينَيْه وَسَامَهْ

وعلى الصَّدغ حَمَامَهْ

وعلى الزنْد أبُو زَيْد سَلامَهْ

[1] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظهوره الفنية والمعنوية –، ص . 121.

أسهَمت البنية الاستهلالية في تفعيل التراث الشّعبي وامتزاج اللّاحق منه بالسّابق ضمن الخطاب الشّعري والشّاعر لا يصور من خلاله حقيقة تاريخية عاشها إنسان ظلَّ يرزح تحت نير الاستعمار وبطشه وظلمه بل يتجاوزها إلى دلالات خصبة تتوالد مع توالد الأحداث وتتناسخ بتناسخ الرموز عبر تواتر الأزمنة.

05 – التناص بأنساق الكتابة الشّعرية:

يشكّل التناص بالمتعدد والمخالف من الخطابات الشعرية ملحما آخر في شعر **صلاح** حتى يمكننا القول أن خطابه نسيج من تلك الاقتباسات لشعراء سبقوه وآخرين عاصرهم بحيث تبسط تلك الخطابات الشعرية سلطتها في تدبيج نسيج خطابه ولا نبالغ إن أزعمنا ذلك هذا ما يبرره قوله: " درجت في السنوات الأخيرة على أنْ أوطّن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشُّعراء في كل صقع من أصقاع العالم وفي كل فترة من تاريخه بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير وابن الرومي وإليوت والشّعر الجاهلي ولوركا فضلا عن عديد من الشُّعراء والقصائد المتفرقة والأفكار والخواطر الشّعرية"[1].

استنادا إلى هذا القول نلمح تنويعا في الموروث الأدبي الذي نهل منه والذي تنوع ما بين عربي وأجنبي، ولم يكتف صلاح بالتأثّر بأولئك الشُّعراء بل نلفيه يذهب أبعد من ذلك

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص .202، 203.

حين يمارس فعل التوظيف الحرفي لخطاباتهم ضمن خطابه الشّعري وأبلغ دليل على هذا النوع من التّناص قصيدته الموسومة بالشاعر الغربي **بودلير**[1] والتي فاتحتها:

أنْتَ لمَّا عشقْتَ الرَّحيل

لمْ تجدْ مَوْطنَا

يَا حَبيْبَ الفضَاء الذي لمْ تُجَسدْهُ قَدَمْ

يَا عَشيقَ البحَار وَخدْن القمَمْ

يَا أسيرَ الفُؤَاد المَمْلُولْ

وغَريبَ المُنَى يَا صَديقي أنَا

Hypocrite lecteur

Mon semblable , mon frére.

من هنا فإنَّ جمالية هذه الفاتحة وروعتها لا تتأتَّى من حيث التَّناص مع الشَّاعر **بودلير** وحسب، بل قدرته على استحضار خطابه عبر إجرائية التهجين بين خطابين بلغتين مختلفتين عربية وأجنبية.

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص .231.

06 – التَّناص بالخطاب اليومي:

طفق **صلاح عبد الصبور** عبر الخرق ومسالك التَّعدي للتخلص من محايثة الأعراف العصيَّة إلى لغة تتبرم عن اللغة التقليدية لتستجيب لمقتضيات التجربة الشعريّة بإحلال " **لغة الخلق محل لغة التعبير**"[1] وبالتالي ظلَّ يتراوح ما بين إطلاق التجدُّد وعسر التكوين، يترنح حينا وينوح حينا خر وهو يكابد عملية الخلق مسايرا مراحلها من اعتياص التكوين إلى عسر المخاض فصرخة البداية إلى شهقة النهاية التي ليست سوى البداية، إذ سرعان ما تضطرم الكلمة وتلتهب، تخبو وتترمد لتعاود تخلقها من جديد.

إذا ما تقصينا طبيعة التحولات التي طبعت لغته الشعرية نجدها قد تواشجت باليومي من الخطابة واكتست أحاديث النَّاس وأحوالهم، فعايشت تلك العتبات التداولية من الخطاب الدّارج وفي ذلك اقتراب من " لغة الحياة باستعمالها بعض الألفاظ من اللهجات العربية الدارجة "[2]. والتعابير المبتذلة السوقية هذا ما نقف عليه في فاتحة ديوانه " **أحلام الفارس القديم** "[3] :

مَعْذرةً يا صُحْبَتي، لمْ تُثْمرْ الأشْجَار هذا العامْ

فجئتكم بأردإ الطَّعامْ

ولسْتُ بَاخلاً، وإنَّما فقيرةٌ خَزائني

مُقْفَرَةٌ حقُول حنْطَتي

---

[1] – أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط . 06، 2005، ص . 278.

[2] – الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها وطاقاتها الإبداعية – دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط . 03 ،1984، ص. 134.

[3] . صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.189.

*   *   *

مَعْذَرةٌ يا صُحْبَتي فالضَّوءُ خَافتٌ شحيح

والشَّمعة الوحيدة التي وجَدتُها بجَيْب معْطَفي

أشْعَلتُهَا لكُمْ......

تتماز هذه الفاتحة بتفرد بنيتها من حيث التعبير المبتذل والحديث العفوي الذي يتعالق بما تتداوله ألسنة العامة فقد تنزلت إلى الدّرك الأسفل وهي تغترب عن تلك الإنزياحات القصيَّة في التراكيب عبر التعبير الساذج البسيط. كما تعدُّ فاتحة قصيدته "**الشيء الحزين** "[1] أنموذجا أفصح من الأوّل إذ تُكرس التَّناص باليومي المبتذل والمحكي السَّافل والتي نصُّها :

يَا صَاحبي، إنّي حَزيْنْ

وخَرجْتُ منْ جَوْف المَدينَة أَطْلُبُ الرّزْقَ المُتَاحْ

وغَمَسْتُ في مَاء القَنَاعة خُبْزَ أيَّامي الكفَافْ

ورَجَعْتُ بَعْدَ الظُّهر في جَيْبي قُرُوشْ

فشَربتُ شَايًا في الطَّريقْ

ورتقْتُ نَعْلي

[1] . صلاح عبد الصبور، الديوان، ص. 109.

ولعبتُ بالنَّرد المُوَزَع بينَ كفيَّ والصَّديقْ

قُلْ سَاعَةً أو سَاعَتَيْنْ

قُلْ عَشَرةً أو عَشَرتَيْنْ

نلمس في هذه الفاتحة كسرا لقواعد اللغة وأسس نظامها "حتى في تلك المناطق المحرَّمة من اللغة التي درج النَّاس على تأثيم من يتعرض لها "[1] لقداسة اللغة العربيّة وعلُو منزلتها، إذ يبرز فيها التهجين باستعمال العامي وما لاكته الألسن من الدَّارج السوقي والالتحام بالواقعي من حيث نقل معاناة البُسَطاء القانعين الذين تعدُّ الشَّوارع ملاذهم الأمثل، فيها يسمرون ويلعبون ويشربون الشَّاي و يرتقون النعال. ولعلَّ هذا الحال من الافتتاح قد طرح إشكالاً ما بين مُؤيّد ومُعارض هذا ما يؤكده **صلاح** بقوله : " كان اعتراضا على قاموس المشهد الأوَّل منها حين حاول التَّحرر من اللغة الشّعريَّة التقليدية إلى لغة رأيتها أكثر ملائمة للمشهد.....كنت أريد أن أقدم صورة لحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش "[2].

ارتكازا إلى هذا القول نستنتج أنَّ إجرائية التهجين بالكلام الدَّارج والاقتراب من لغة المَحْكي في التخاطب اليومي لا يعني استخدام الشَّاعر ألفاظ العامة وما شاع على ألسنتهم وإنَّما محاولة اهتضام الواقع والالتحام بمقتضى التَّطلعات للتعبير عن أحوال

[1] – فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط. 01، 1998، ص. 267.

[2] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص . 170، 172.

النَّاس وآفاق أحلامهم في تمازج يتعدى حدود البرانيّ ليخضع للجوانيّ، وفي تنافي مُمْكنات التَّنافر تتحقَّقُ شعريَّة اللغة فهذا " التناقض هو سرُّ الشّعر"[1] وأساس الإبداع.

07 – التَّناص بالخطاب الأسطوري :

تطالعنا خطابات **صلاح عبد الصبور** وهي تحدث ذلك التهجين بالأساطير إذ تطرق أبواب شعره كلما دعته الحاجة إليها ويؤكد أنَّ " الدَّافع لاستعمال الأسطورة في الشّعر ليس مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري "[2] .

حتى لا نضع أنفسنا في متاهة الكشف عن كل تلك الأساطير التي تواصل معها نكتفي بالإشارة إلى أسطورة **السندباد** * الذي يعدّ من أهم الشخصيات التي شكلت المحور الأساس، إذ نسج بملامحه خيوط خطاباته ونفخ من روحه في جسد قصائده وتأثَّر بمغامراته ورحلاته وتوحَّد به حين امتد توظيفه ليشمل أغلب أعماله.

ولا قدرة لنا أن نُورد جميع تناصاته معه إنَّما نكتفي بالإشارة إلى قصيدته " **عندما أوغل السّندباد وعاد** "[2] التي تكشف من عتباتها عن ذلك التَّناص :

[1] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ص .179.

[2] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ،ص . 173.

* – ظهرت شخصية السندباد في الليلة الثانية والستين بعد الخمسمائة من ليالي (ألف ليلة و ليلة) والذي يتجهز لرحلاته بعد أن نفذ ماله بحثا عن الرزق ، وانتهى من رحلاته في الليلة التاسعة والتسعين بعد الخمسمائة، ينظر، ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت، 562.

[3] – مجلة العربي، الكويت ، عدد أكتوبر ، 1979، ص . 22.

كُلُّ شيء تَجَلَّى لَهُ وتَكَشَفْ

كُلُّ انْحدَار الميَاهْ إلى مَنْبَع النَّهر حَتْمًا

وصَار الرَّحيل

مَلكٌ يَسْتَطيْل

ثَبَتَ السّنْدبَادُ مجَاذيفَهُ وأدَارَ الشّرَاعَ عنْ الرّيَاح

واسْتَعَدَّ ليَوْم الميعَادْ

تحضر شخصية **السندباد** في عتبات هذا الخطاب (العنوان / الفاتحة) لتصبح البؤرة التي يتناسل منها النَّص ويتشظّى، وإذا كان **السندباد** شخصية أسطورية تعشق الأسفار وتهوى الترحال وتجوب البحار بحثا عن المغامرة والمال، فالشَّاعر هنا يعكس مسيرتها ذلك أنَّ التناص هنا عكسي كما يصفه **محمد السرغيني**[1] ، بحيث استدعاه الشَّاعر واعتبره " البديل الذي يمكن أن يمدَّه بالطَّاقة السحريَّة التي تمدُّه بطابعها النظري وغذاء وعيه الشّعري لهذا كانت الأسطورة في شعره تجسد حالة من الانكسارات وما يحتاج إليه الضمير الإنسان من تناقضات وأزمات حضارية"[2].

---

[1] – ينظر، السَّرغيني محمد، محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، المغرب، ط.01، 1987، ص105..

[2] – عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السّياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط .01 ،1984، ص . 105.

يرد السندباد بمظاهر الانكسار والهزيمة إذ يملُّ الترحال وبذلك كان القناع الذي يبث من خلاله الشَّاعر خواطره وأفكاره كما يعكس حالته النفسيَّة ذلك أنَّ للأسطورة "تعبيرا حضاريا شاملا عن الاحتياجات الرُّوحية والجماليّة العميقة الجذور في النَّفس العربية المعاصرة"[1].

نلمح أنَّ **صلاح** لم يوظف الأسطورة كمادة خام تنطوي على جاهزيَّة التشكّل وأحاديَّة الدَّلالة، وإنَّما استثمرها بحسب ما استدعته التجربة فانحرف بها صوب اتجاهات مغايرة لمسارها، فالأسطورة مهما تكن " ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الإنسانية النمطية فإنَّها حين يستخدمها الشَّاعر المعاصر لابدَّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية "[2] وبالتالي تخضع لثقافة الشَّاعر وقدرته على التحويل وحسن التوظيف ولكفاءة القارئ الذي يصبح مطالبا بالتعرف على دلالتها الأصلية والتغيير الممارس عليها.

ختاما نخلص إلى الإقرار بتعدُّد المشارب التي نهل منها **صلاح عبد الصبور** والتي كانت مَعيْنًا لا ينضب ومُعينًا في هيكلة قوام خطاباته ،وقد ركزنا على الفواتح النصيَّة لأنَّها محور دراستنا. وتلك المشارب وإن تعددت فجميعها تنصهر ضمن بوتقة واحدة ليعبر الشَّاعر من خلالها عما يصبو إليه.

---

[1] – شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، لبنان، ط .01، ص . 139.

[2] – إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ، ص . 199.



الفصل الثالث

سيمياء الصيغ السَّردية في الفواتح الشّعرية



المبحث الأول

سيمياء السَّرد الروائي في الفواتح الشعرية

01-المسار السردي للفواتح

- العوامل السرديّة
- خطاطة البرنامج السّردي

02- الأبنية السَّردية للفواتح الشعرية

- سيميائية بنية الشخصيات في الفواتح الشعرية
- سيميائية التفضية والتزمين في الفواتح الشعرية

تنهض الفواتح الشّعرية لدى **صلاح عبد الصبور** على فعل التَّكريس لمسألة التهجين عبر استدعاء أنساق متعدّدة عبرها يتشكَّل هيكل النَّص بدءً بالفاتحة بوصفها محطة الانطلاق لمسار النَّص وضمنها يتمُّ تفاعل العناصر البنائية للشّعر مع الخصائص الفنيَّة للأنواع الأدبية الأخرى ولاسيَّما الخطاب الروائي لما يتمتع به من رحابة التَّوسع وما يحفل به من ملامح سرديَّة متنوعة وبذلك يتيح إمكانيَّة المتح من آلياته.

وعليه تغدو الفاتحة العنصر البنائي الأوَّل الذي يُسْهم في حياكة خيوط السرد الروائي والبؤرة لولادة الحدث وتشكُّل الوحدات المركزيَّة التي تتوالد وتتنامى عبر النَّص لتحدّد مسار السَّرد.

غير أنَّ الفواتح بوصفها جزءً من النَّص لا يكتملُ معناها إلاَّ على قدر التحامها بطبقات المتن النَّصي كما تعدُّ النواة التَّأسيسيَّة إذ من خلالها تتمفصل وتتنامى الدلالات من هنا يمكننا التساؤل عن مُكنة إخضاعها لبعض آليات المنهج السيميائي لما تنضوي عليه من تقنيات وعوامل سرديَّة، بحيث ترنو السيميائيّة السَّردية إلى الكشف "عن وجود بنى عميقة منظّمة للخطاب ولكنَّها متوارية خلف البنى السَّطحية "[1] ، التي ستكون المنطلق في تحليلنا بحيث " يتمُّ فيها الاعتماد على المُكون السَّردي الذي يُنظم تتابع حالات الشخصيّات وتحولاتها "[2] ، وبذلك يصبح السَّرد النَّسق المشكّل لهيكل الفواتح بتقنيات متنوعة من شخصيات ،أحداث، صراع وحبكة ،كما تتجلَّى الذَّات في البداية بوصفها ساردا روائيا فتكون دفقة الانطلاق للمسار السَّردي.

[1] - روانيّة الطّاهر، قراءة في التحليل السردي للخطاب، مجلة التواصل، عنابة، ع.04، 1999،ص . 17.

[2] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر. حضري جمال ،منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2007،ص .12.

I. المسار السَّردي للفواتح :

يتحكم المسار السَّردي في سيرورة الأحداث وتكون الفاتحة الإطلالة الأولى التي تُشَيد دلالة النّص وتمدُّنا بملامح السَّرد على اعتبار أنَّها رواية "والرواية لا تكون مميَّزة فقط بماديتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصيّة الأساسيّة المتمثلة في أن يكون لها شكل ما..... والشَّكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصَّة المحكية في الرواية، إنَّه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصَّة للمروي له "[1].

انطلاقا من هنا يصبح تعاملنا مع الفاتحة بوصفها علامة ونسق سيميائي دال ومحدد لمسار الحبكة الفنيّة للبنيّة السّردية وبذلك سنركز في تحليلنا على تحديد أهم العوامل والبرامج السَّردية المُنجزة من قبل الذّات الفاعلة وتحديد الحالات والتحولات والكشف عن نمط الوجود السيميائي للذَّوات والموضوعات معًا.

01 . العوامل السَّردية :

شكلت عدَّة روافد معرفية الإرهاص الأوَّلي في تشييد معالم الصّرح السيميائي **الغريماسي** ومن ذلك مشروع " **بروب**" وما قدمه " **كلود ليفي ستروس**" من ملاحظات حوله، غير أنَّ **غريماس** قد أحدث نوعا من التوسُّع والتجديد بما يتلاءم مع متطلبات مشروعة السيميائي الجديد[2]. ومن تلك المفاهيم الأنموذج العاملي الذي ينبني على عدد محدَّد من العوامل تتأتَّى عبرها مُكنة رصد المحتويات السَّردية الموزعة على مستويات النَّص وتوضيح المسار السَّردي للأحداث كما تعدُّ عنصرا فعالا مشاركا في إنجاز الفعل

[1] – لحمداني حميد، بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط.03، 2000،ص .46.

[2] –Voir , A . J. Greimas , Sémitique structurale,éd.Larousse,Paris,1983, p. 175.

أو خاضعا له بغضّ النَّظر عن كينونتها " فالعامل قد يكون إنسانا أو شيئا"[1]، يسهم في إبراز الملمح الدَّلالي للبنية الشكلية ويتأسَّس الأنموذج العاملي بوصفه نسقا من ستة عوامل تربطها علاقات ثلاث ذلك أنَّ "الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق استراتيجية سردية محددة، ووفق نظام يستدعي التحكم فيه بدقة"[2]، حتى تتأتى مكنة القبض على المعنى وهذه العوامل وعلاقاتها هي على التوالي :

أ – الذات / الموضوع :

يعتبران بمثابة الوجهين لعملة واحدة ذلك أنّ حضور أحدهما يستلزم وجود الآخر وتتكئ البنية العاملية للنّص على علاقة الرغبة بينهما والتي " تسمح – باعتبار– هذه الذات وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر"[3] أمَّا ملفوظ حالة اتصال أو ملفوظ حالة انفصال والتغيير الطارئ بالانتقال من حالة إلى أخرى هي ما يدعى بـ "ملفوظ الفعل".

ب – المُرسل / المُرْسَل إليه :

إنَّ الذات في اتصالها بالموضوع بغية تحقيق رغبة معنية يستوجب دافعا كفيلا "بالمحافظة على منظومة القيم وصيانتها وضمان استمرارها "[4]، هو ما يدعوه **غريماس** بالمرسل الذي يرتبط بعامل آخر هو المرسل إليه الذي يمثل مجموعة الأهداف التي يرنو

---

[1] – Tesniere, eléments de syntasce structurale,éd. Klincksèeck, Paris, 1969, P.105.

[2] – بوطاجين السعيد، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف ،الجزائر، 2000، ص . 19.

[3] – كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائية السَّردية والخطابية، ص . 105.

[4] – كلود كوكي جان، السيميائية مدرسة باريس، تر. بن مالك رشيد ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر ،وهران، 2003 ،ص . 75.

الفاعل إلى تحقيقها ويعد كل منهما المؤطر للمسار والتّحول السّردي للنّص والعلاقة القائمة بينهما هي علاقة تواصل.

جـ – المساعد / المعارض :

حتى تتأتّى للذّات مكنة حصولها على موضوع القيمة لابد من فاعل مساعد يسهم في رسم معالم الوصول بتذليل الصعاب والعوائق، وفي المقابل يظهر المعارض بوصفه حائلا ما بين الذّات وموضوع رغبتها ومن هنا تتشكّل علاقة الصراع ما بين المساعد والمعارض والتي يعتبرها **غريماس** " إسقاطات لعمل الإرادة ولمقومات خيالية للفاعل نفسه تعود على رغبته بالضرّ أو النفع"[1]

يعد الأنموذج العاملي الركيزة التي نستند إليها في متابعة التّحول السّردي للنّص بالنظر إلى علاقاته " المتنوعة وبنمط اشتغاله وكذا من خلال المحاور التي يستند إليها في عملية تكونه "[2] ، ومن ثمَّ كان اهتمام **غريماس** منصبًّا على العلاقات بين تلك العوامل أكثر من اهتمامه بالعوامل في حدّ ذاتها[3]. ذلك أنَّ الكشف عن المنطق العاملي يتطلب الوقوف على تلك العلاقات التي تنتظم وفق استراتيجية سرديّة محدَّدة .غير أنّ الأنموذج العاملي يظل رهن الثَّبات من ما لم يتم تفعيله بالانتقال إلى الإجراء عبر تلك العوامل من خلال سعي الذَّات الحثيث لاتصالها بالموضوع وبذلك نكون بصدد رصد البرنامج السَّردي.

---

[1] – A. J. Greimas, Sémantique structurale, p . 180.

[2] – بنكراد سعيد، السيميائيات السَّردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء،(د.ط)،2001،ص .86.

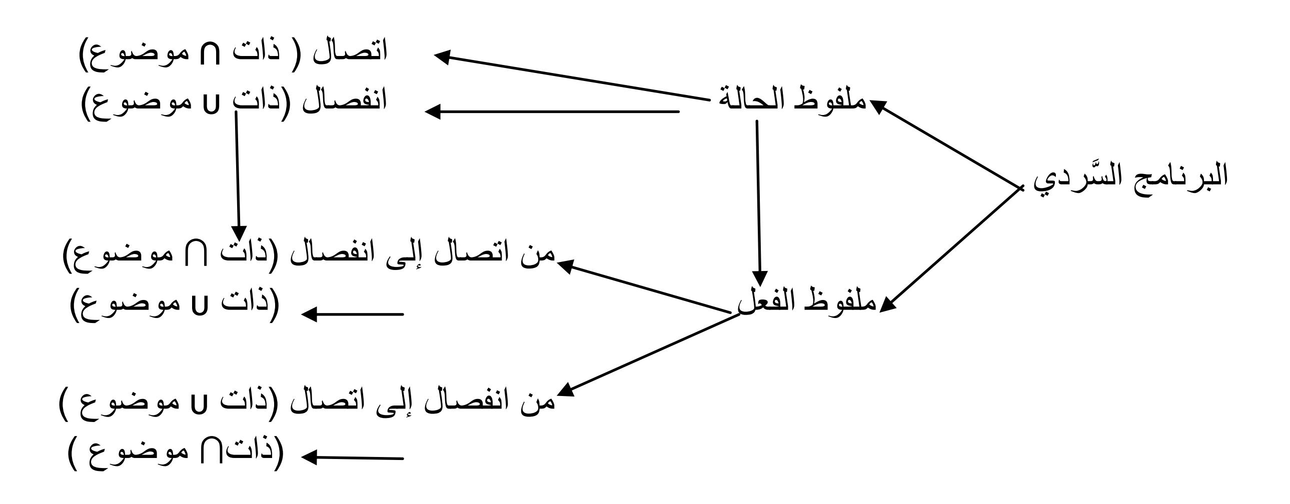
[3] – ينظر، رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. عصفور جابر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998،ص .98.

02. خطاطة البرنامج السَّردي :

إنَّ ما يطرأ على العلاقات من تحول يؤدي إلى تأسيس برنامج سردي يمثل " جملة الانجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي "[1] يسهم في تجسيد المسار السّردي والإنتاج المنتظم لسيرورة الأحداث من خلال " تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها، إنَّه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السَّردية في حكاية معطاة "[2]،وبالنظر إلى هذا المعطى يتضح المجال الذي تتم فيه التغييرات التي تطرأ على علاقة الذات بالموضوع والتي تأخذ مظهرين[3] :

- ✓ **ملفوظ الحالة:** وتكون إمَّا ملفوظ حالة اتصال أو ملفوظ حالة انفصال.
- ✓ **ملفوظ الفعل:** هو التغيير الطارئ بالانتقال من حالة لأخرى إمَّا اتصالا وإمَّا انفصالا.

ويمكن أنْ نُمثّل لذلك بالمخطط الآتي :



---

[1] – بوشفرة نادية، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص . 54.

[2] – بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000، ص . 148.

[3]– Voir,A.J.Greimas,Jcourtés sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage.éd. Hachette, Paris, 1979, p.297.

كما يعدُّ البرنامج السَّردي الحيّز الحاوي لتضافر العناصر الأربع للترسيمة السَّردية ، والتي نحدّدها على التوالي :

أ- التحفيز :

لكل مسار بداية وبداية تحقيق البرنامج السردي تتمّ عبر ما يمارسه العامل المرسل من تحفيز للذات وبذلك " تستند هذه المرحلة على الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسل وفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه "[1]، وترمي هذه المرحلة إلى الانتقال من حالة لأخرى مغايرة في علاقة الذّات بموضوعها.

ب- الكفاءة :

حتى يتمَّ التحفيز لابد من " امتلاك الفاعل لكفاءة كفيلة بتحقيق المبتغى من التحفيز"[2] وعليه فإنَّ عملية نجاح وتحريك البرامج وفق خط سردي منتظم تتوقف على طاقات ومؤهلات الذَّات التي تتكون من " مجموعة من الصّيغ يحددها **غريماس** في "وجوب الفعل ومعرفة الفعل وقدرة الفعل وإرادة الفعل"[3]، حتى تتاح لها مُكنة الانجاز.

ت- الإنجاز :

إنّها مرحلة التجسيد الفعلي للبرنامج السردي من حيث تجلي فعل الكينونة عبر انخراط الذات في عملية التنفيذ للقبض على موضوع القيمة " فتتحول الأحوال والماهيات

---

[1] – بنكراد سعيد، السيميائية السَّردية، ص.91.

[2] – Voir, A.J.Griemas, J.Courtés, Sémiatique dictionnaire de la théorie du langage,P.220.

[3] – فليب هامون، مدخل إلى السميائيات السردية، تر. بنكراد سعيد، منشورات الاختلاف، ط.01،الجزائر، 1994، ص. 59.

إلى غير ما كانت عليه قبلا "[1] وبذلك يكون " الإنجاز أحد الأطوار الأساسية في سلسلة تدرج عناصر البنية السردية المتكاملة التي تنتظم فيها البرامج السردية "[2] تناسبا مع سعي الذات الدؤوب منذ نقطة الانطلاق ومن هنا يشكل الانجاز "سلسلة من الملفوظات المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص"[3]، يؤدي إلى الوقوف عند المحطة النهائية لهذا المسار والمتمثلة في الجزاء.

ث - الجزاء :

إنَّها المرحلة النهائية للمسار السّردي والتي يتمُّ فيها تقييم الأفعال المنجزة بوصفها "الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السَّردي "[4]، ويكون الحكم الفعل المنجز إمَّا "ايجابيا أو سلبيا بالنظر إلى مدى نجاح الذات في مسعاها سيرا صوب بلوغ ما تصبو إليه.

إن بسطنا القول في الأسس النظرية للمسار السردي، فلا نروم المقام فيه بل سيشكل المُتكأ في تحليلنا السيميائي لنماذج من فواتح الخطاب الشعري لـ "**صلاح عبد الصبور**"، غير أنَّنا سنواجه صعوبة في التحليل بحيث يصبح من العسير الوقوف على جميع تلك العوامل على اعتبار أنَّ الفواتح عتبة أساس تقذف بنا إلى رحاب المتن النَّصي إلاَّ أنَّها " تبني عالما تخييليا وتوفر معلومات أكثر عن الحكاية المرويَّة "[5].

---

[1] – بوشفرة نادية، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السَّردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو ،(د.ط) ، 2011، ص .45.

[2] – كحال بو علي،معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط .01 ،2002، ص.24.

[3] – كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائية السّردية والخطابية ، ص.116.

[4] – ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر. رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (د.ط) الجزائر،2002، ص.115.

[5] – دي لينجو أندري، في إنشائيّة الفواتح النصّية، تر. تبيغ سعاد إدريس، ص. 20.

من الفواتح التي انطوت على أبنية سردية فاتحة قصيدته " **شنق زهران** "[1] التي تعدّ بمثابة رواية لأحداث واقعية يؤوب إليها الشَّاعر كإسقاط يرمي من خلاله إلى معالجة أحداث مؤلمة يعايشها ويكتوي بسعيرها ولاسيّما الواقع المؤلم في الوطن المظلوم فلسطين .

إذا كنا قد أومأنا إلى أن هذا النّص عبارة عن رواية فأوَّل ما نقع عليه في المستهل صوت الشَّاعر الذي " يصادر الحكي ويقبض على الحدث والشخصيات في آن عبر سيطرته الكلية على السَّرد.....سيطرته الفنيّة هذه تشير إلى....أنَّه صانع للرواية بشكل من الأشكال "[2] وهذا الشّاعر بوصفه ساردا وراويا يفتتح نصَّه الروائي بقوله :

....وثَوى في جَبْهَةَ الأرْض الضَّياءْ

ومَشَى الحُزنُ إلى الأكْوَاخْ، تنينٌ لَهُ ألفُ ذراعْ

كلُّ دَهْليز ذرَاعْ

من آذان الظُّهر حتَّى الليْل......يا اللهْ

في نصْف نَهَارْ

كلُّ هذه المحَنْ الصَّماءْ في نصْف نَهَارْ

منذُ تَدلَّى رأسُ زهرانَ الوَديْعْ

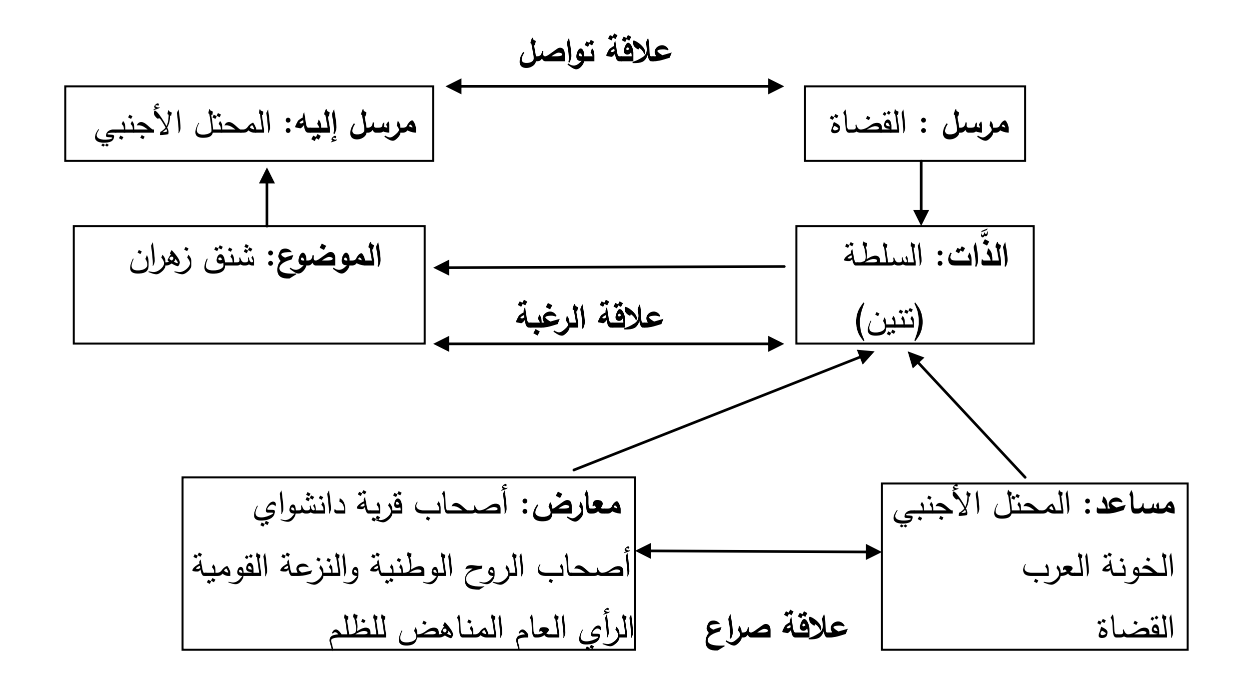
تنفتح الفاتحة على المشهد الختامي للحادثة المرويَّة في تناص مع العنوان الذي تؤكده وتوسع من مداه " **شنق زهران** " وتواشج مع الخاتمة حين يقرُّ الراوي (الشَّاعر) بالنهاية المأساوية **(مات زهران)** وعليه تغدو البوابة التي ننطلق منها ونعود إليها والتي

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.18.

[2] – صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السَّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط.01 2000، ص. 126.

تؤسّسُ للعالم السَّردي وتحفز للانتقال إلى طبقات المتن النَّصي وتمنح مساحات يتمدَّد فيها السَّرد حتى يُمَكن من انثيال الإفصاح عن المسكوت والبوح عن المكبوت عبر تقنية التتابع والاسترسال، وقد وظف (الراوي / الشَّاعر) أسلوب الارتداد (الفلاش باك) ليكون المجدّد لنهاية الفاتحة المُعلن عن بداية المتن النَّصي، إذ مارس فعل العودة إلى زمن ما قبل الفاتحة عبر فعل السَّرد " **كان زهران غلاما** " وبذلك يتدرَّج في نقل أطوار البداية وصولا إلى المرحلة الختامية التي ليست إلاَّ فاتحة النص.

من هنا نخلص إلى أنَّ الفاتحة ليست إلاَّ تلخيصا للنَّص ومن ثمَّ تسمح بتتبع المسار السَّردي لسلسلة الحالات والتحولات من خلال العوامل السّردية والعلاقات القائمة بينها والتي نمثل لها بالأنموذج العاملي عبر التخطيط الآتي :



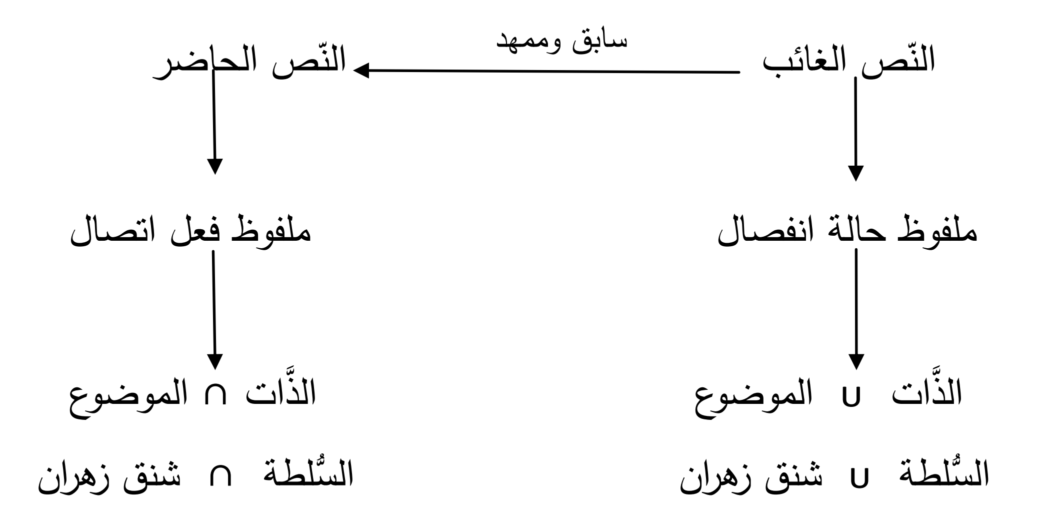
مخطط -01-

إنَّ **العامل الذّات** في النّص " **التنين**" رمز أسطوري يدلُّ على القوة والسيطرة وزرع الرعب والفزع ووظفه الشَّاعر ليكون معادلا للسلطة الظالمة إذ يشي بالمحتل الأجنبي وكل الخونة والمستبدين من أبناء الوطن ومستعمريه. وما يعزّز ما نذهب إليه أنّ هذا التنين له " **ألف ذراع** " دلالة على ما يجده من دعم وموالاة وهذه الذات تسعى جاهدة للاتصال بالموضوع (**شنق زهران**) عن طريق علاقة الرغبة في التنكيل والظلم والقتل. وإذا كان الموضوع " **شنق زهران** " يحيل إلى حقيقة تاريخية وهي واقعة **قرية دنشواي** الشهيرة عام **1906** وبطل أحداثها أوَّل الضحايا " **محمد درويش زهران** " فإنَّها تغدو في النَّص دالة على ممارسة الظلم من قبل القوى المستبدة وإجهاض محاولات التحرُّر للشعوب المظلومة المستضعفة في كل مكان وعبر امتداد الأزمنة. ويرنو من خلالها الشَّاعر إلى تحريك الهمم وزرع الأمل وإيقاظ النفوس النائمة وإحياء الضمائر الميتة.

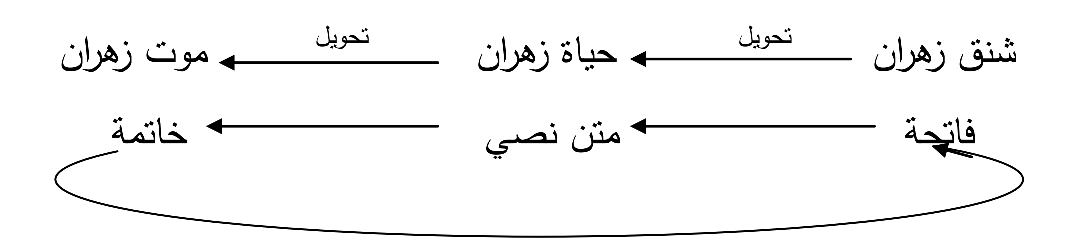
أمَّا **المرسل** فيمثل القضاة من حيث إصدارهم لقرار الإعدام والذي ليس سوى انعكاسا وتطبيقا لأوامر سلطة فوقية تتمثل في المحتل الأجنبي الذي يمثل كذلك المرسل إليه من حيث استفادته من موضوع الشنق من خلال اتخاذ ذريعة واهية وحجة ملفقة **(مقتل جندي بريطاني)** وبذلك تربط ما بين المرسل والمرسل إليه علاقة التواصل، أمَّا علاقة الصراع فيمثلها المساعد المتمثل في المحتل الأجنبي كذلك والخونة من أبناء الوطن ومستعمريه، أمَّا المعارض فيجسد كل هيئات المجتمع الرافضة من الطبقة العادية والمثقفة وأهل قرية دنشواي وكل حامل لنخوة عربية والرأي العالمي العام المناهض للظلم.

لابدَّ أن نشير إلى أنَّ الفاتحة تتبني على نصّ غائب يستوجب استحضاره في التحليل ،ولعلَّ الذي يبرر هذا الزعم الفضاء البصري للنّص إذ استهل الراوي نصه بثلاث نقاط دالة على الحذف بالإضافة إلى المشهد الختامي للفاتحة من حيث تسلسل المسار السّردي وكذا تناص الشَّاعر مع التراث التاريخي ومن هنا تحقق البرنامج السَّردي من

خلال سلسلة الحالات والتحولات استنادا إلى العوامل السَّردية ونمثل ذلك بالتَّرسيمة التالية:



تصبح الفاتحة مرحلة متأخرة يتحقق فيها فعل الشنق، أمّا المسار المتحرك في مفاصل المتن السّردي يكشف عن الحالة الأولى لـ **زهران** من حيث اتصاله بالحياة و من ثم عدم إنجاز السلطة لموضوع الشنق وكانت الخاتمة متشاكلة مع الفاتحة:



غير أنَّ تحقيق البرنامج السَّردي بالانتقال من الحالة إلى التَّحول عبر العوامل لن يتمَّ إلاّ ضمن ترسيمة سرديّة مشكلّة من أربع مراحل :

أ – التحفيز:

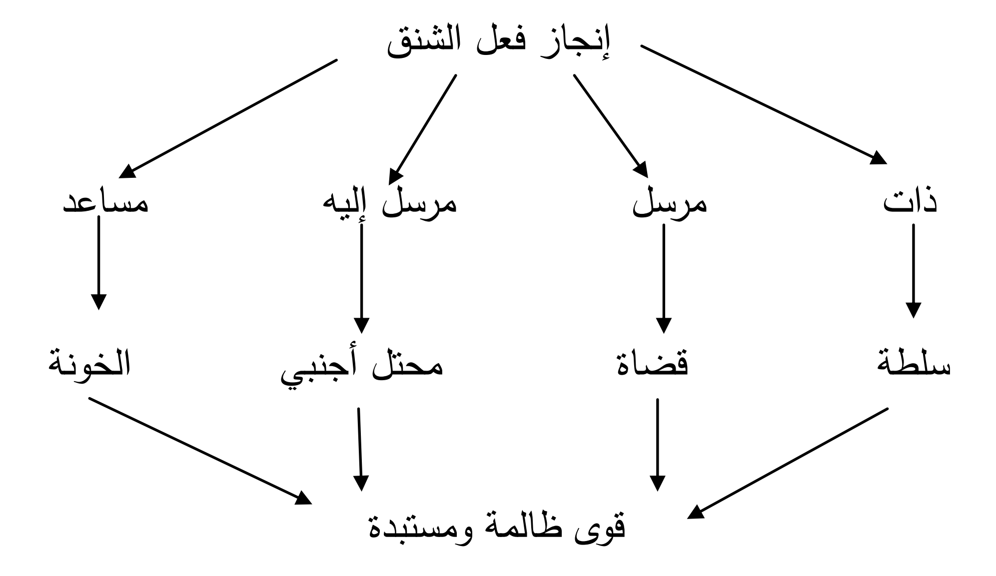
إنّ تحفيز الذات (التنين / السلطة) ودعوتها إلى التحرك لإنجاز التحول عبر الاتصال بالموضوع (شنق زهران) لن يتمّ إلاّ من خلال إيجاد دعوى ملفقة تمثلت في مقتل الجندي والتي اتخذها المرسل (القضاة) ذريعة لإصدار الحكم بالشنق، كما أنَّ هذا المرسل ليس إلاَّ ظاهري لأنّ المحفز الحقيقي تمثَّل في المحتل الأجنبي والقوى الظالمة التي فرضت سيطرتها على الذات حتى تحقق الرغبة المتمثلة في الشنق .

ب– الكفاءة:

لن تتأتَّى للسلطة مكنة **شنق زهران** لما تطرحه القضية من تداعيَّات إلاَّ إذا كانت مسيَّجة بسور حامي وحصن منيع هو ما تحقَّق لها عبر دعم المحتل الأجنبي وما تملكه من صلاحيات، و لعلَّ الذي يؤكد ذلك الرمز **(تنين له ألف ذراع)** الذي يشي بالطاقات والمؤهلات التي تمتلكها و التي تخول لها مهمّة الإنجاز .

جـ :الإنجــاز:

إنَّ عملية الشروع في تنفيذ فعل الشنق وتحقيق الغاية والرغبة في قمع محاولات التحرر وإن كانت منوطة بالذّات التي تمثلها السلطة ،فإنَّنا نلفي عددا من القائمين بالفعل و باختلاف مواقعهم من حيث اعتبارهم فاعل مرسل أو مرسل إليه أو مساعد ويمكن أن نوضح ذلك بالتَّرسيمة التالية :



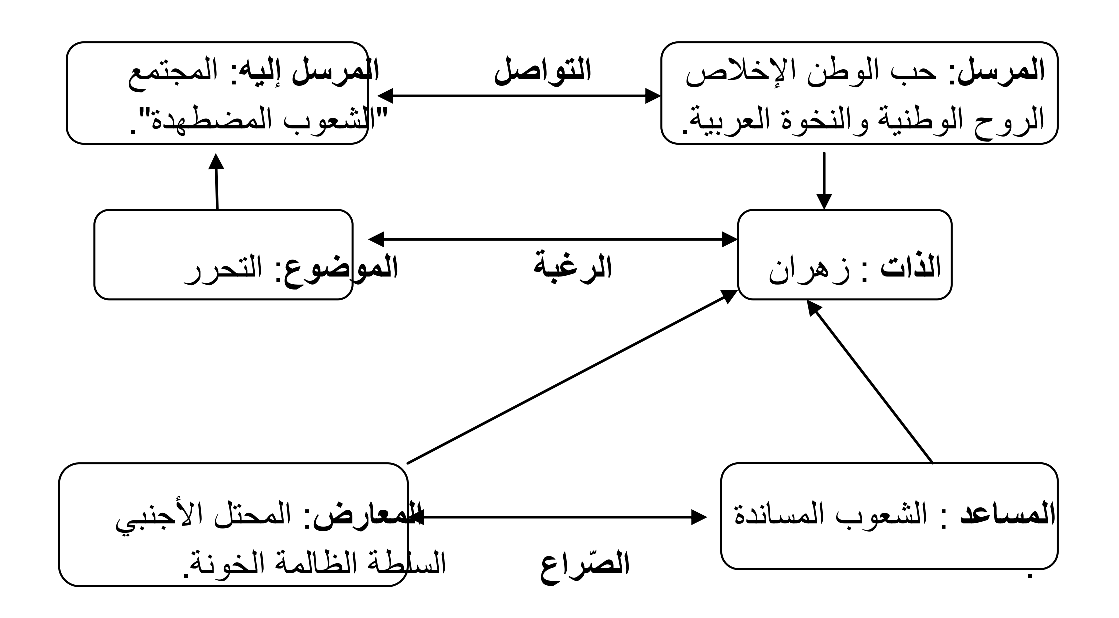
د- الجزاء :

إنْ كان البرنامج السَّردي قد تحقَّق من حيث إنجاز فعل " **شنق زهران** " وبالانتقال من حالة انفصال الذات "**السلطة**" عن موضوع القيمة إلى حالة الاتصال بالموضوع ،فإنّ الجزاء وبوصفه عملية تقييم للخطاطة السردية يتمفصل على ثنائية (الإيجاب / السلب) و(النّجاح / الفشل) استنادا إلى وجهة النظر ،إذ يمثل نجاحا وإنجازا وعملا إيجابيا للقوى الظالمة المستبدة وفشلا وإنكارا للشعوب المظلومة أيْ؛ العامل المعارض.

أضحى الخطاب الشَّعري مفتوحا على توالد الدَّلالات وتوالي الاحتمالات وتعدُّد القراءات بحيث يصبح المتلقي مشاركا فعالا في عملية الأدَّاء التأويلي لنسق الخطاب الذي يظلُّ دوما في حثّ من سلطة المؤلف والمتلقي معا نظرا لكثافة لغته المدهشة واغترافه من منابع بكر جديدة والتي " تتحول في النَّص إلى منطلق لخلق علاقات داخلية يفضي تصادمها إلى تفجير حوار جدلي يفيد الشَّاعر منه في خلخلة ذهن

القارئ "[1] وإثارة نشوة تساؤله فيعمد إلى سدّ الفراغ واستحضار الغائب انطلاقا من سيرورة التأويل عبر القراءة المتعدّدة .

من هنا يمكننا الوقوف في هذه الفاتحة تبعا لمشمولات إيحاءاتها على أدوار عاملية أخرى والتي نمثل لها بالمخطط التالي :



مخطط -02.

[1] – درويش أسيمة ، مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس " سعيد علي أحمد "– دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط.01، 1992، ص . 260.

إنَّ الوقوف على هذا الأنموذج العاملي تأتَّى عبر استحضار الغائب وفعالية القراءة وبذلك نقع على هذه العوامل السَّردية التي حتى وإنْ اتفقت مع العوامل السالفة لكن يرد الاختلاف في توزيع مواقعها.

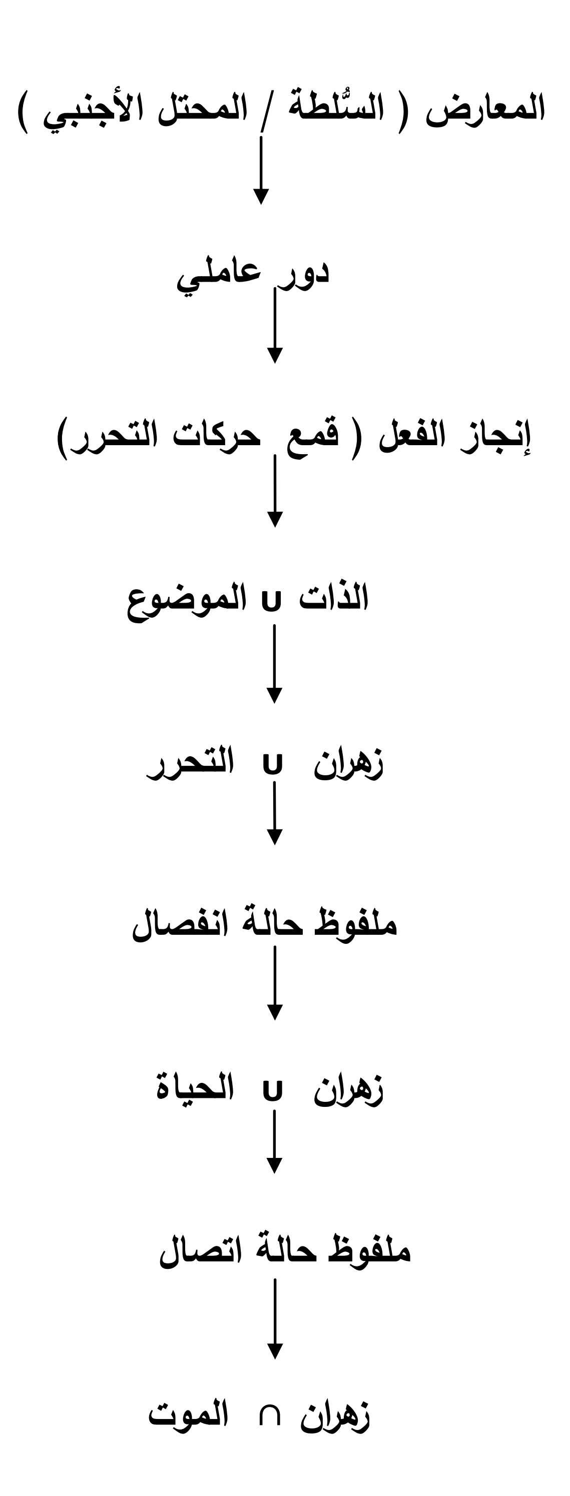
تغدو الذَّات "**زهران** " محور الأنموذج من خلال إرادتها الباعثة على الاتصال بموضوع القيمة ويكون المرسل هو المحفز الدافع وإن كان نفسيا من خلال حب الوطن، الإخلاص والتضحية في سبيله أما المرسل إليه فيمثل المجتمع المصري والعربي وكل الشعوب الطامحة للحرية أمَّا الشعوب المساندة من أصحاب الضمائر الحيَّة فلا شك أنَّها المساعد في حين يكون المعارض المحتل الأجنبي والسلطة الظالمة التي وقفت حائلا أمام تحقيق الذَّات لموضوع القيمة.

من هنا فإنَّ الذات لم تتأتَّ لها مكنة تحقيق رغبتها في التحرر بسبب المعارض الذي وقف عائقا دون إنجاز الفعل وبذلك لم يتحقق البرنامج السَّردي من خلال الفشل في تحقيق التحول.

ملفوظ الحالة = الذَّات u الموضوع

زهران u التَّحرر

بل أصبح المعارض هو المنجز للفعل والمحقق للتحول من خلال :



أمَّا الخطاطة السَّردية المشكلة من أربع أطوار فهي على التوالي :

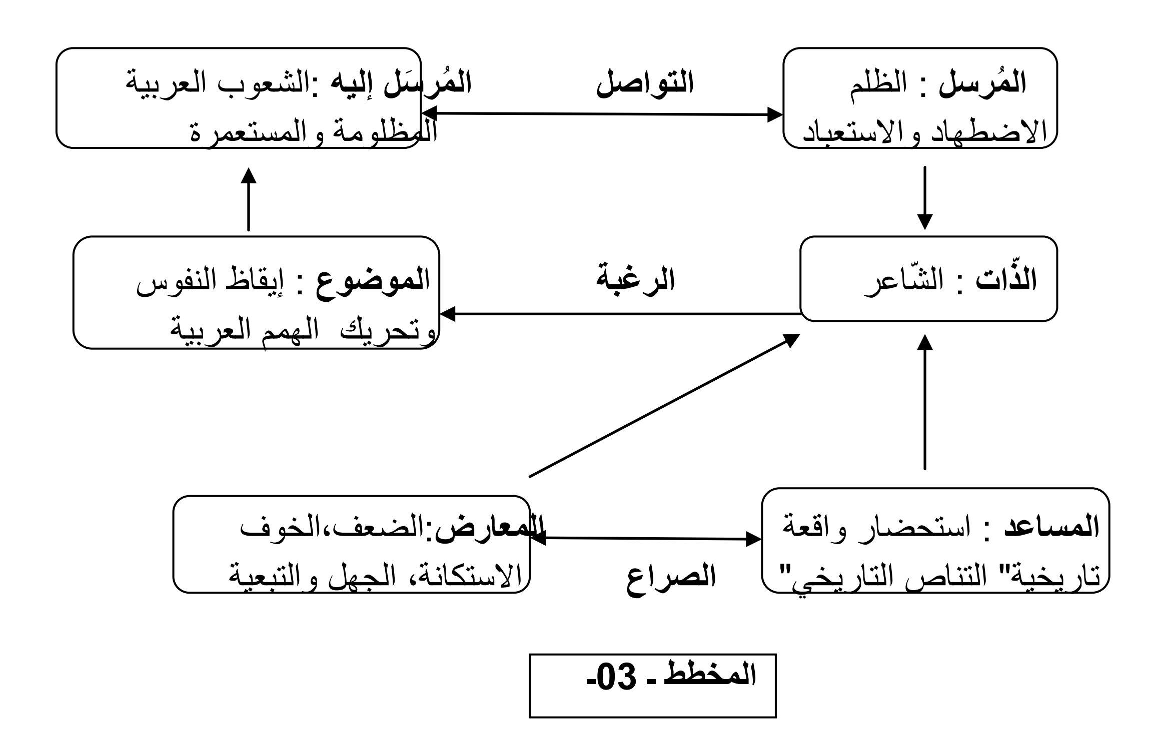
أ – **المحفز** : يتلخص في حب الوطن، الإخلاص له والتضحية في سبيله ويمثله المرسل الذي كان محركا للذات في مسعاها.

ب – **الكفاءة** : تتمثل في الشجاعة النّفسية والإرادة القوية والنخوة العربية والتضحية بالنَّفس والنفيس من أجل الحرية.

جـ – **الإنجاز** : فشلت الذَّات على الرغم من قوة الدّافع والمؤهلات النَّفسية في تنفيذ الفعل نظرا لإعاقة المعارض الذي مثَّل سلطة الكبح وبذلك لم ينجح البرنامج السَّردي.

د – **الجزاء** : يتلخص في انقلاب موازين الأحداث من خلال انفصال الذات عن الحياة ليصبح المعارض منجزا للفعل. وفي المقابل نلمس نجاح البرنامج السَّردي إذا ما غيرنا زاوية الرؤيا، لأنَّ شنق زهران وفشله في مسعاه كان المحفز للشعوب المظلومة حتى تسعى للتحرر مصداقا للمقولة المشهورة " **للحرية الحمراء باب بكل يدّ مضرّجة يدقّ** ".

أمَّا الأنموذج الثالث لهذه الفاتحة السَّردية فتتوزع فيه العوامل على النحو الآتي:



المخطط - 03-

تستوجب هذه الفاتحة تعاملا مجانسا لطبيعتها كونها لا تؤول إلى نحوية المعجم أو الدَّلالة المفردة لدى المشترك بين مختلف القراء، بل تتوارى وتنهض على تلك الظنية المتداعية عبر تراتبيّة التَّأويل حتى لدى القارئ الواحد[1].وبما أنَّها تطرح إمكانية عدها خطاب روائي مصغر يلعب فيه الشَّاعر دور الرَّاوي الذي يوجه خطابه إلى المروي له مستحضرا آليات متعددة جاعلا منها السبيل في نيل مبتغاه حتى تغدو على حدّ تعبير **مكائيل ريفاتير** " تقول شيئا وتعني شيئا آخر" إذ تهيأت فيها عوامل سرديّة جديدة على اعتبار أنّ الخطاب الشعري رسالة موجهة ترمي إلى هدف محدد، يسخّر الشّاعر من أجله آليات متنوعة بما في ذلك آلية التناص لتسهم في رسم معالم تجربته الشّعرية التي يتوجب التعامل معها " كشكل ديناميكي وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء "[2] الذي يتأسس عبر استحضار نصوص غائبة تؤدي حضورها في حركية دائبة وانحرافات دائمة بحثا عن معنى مفقود يتوسد الأفق المفتوح.

إنَّ المُتأمّل للخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** يستشفّ ذلك النّسق السّردي الذي تتبني عليه أغلب فواتحه بل يتمدّد ليشمل جميع مفاصل خطابه من خلال تعدّد النويات التكوينية الصوغيّة وتعدّد الأصوات والحبكة والزمكنة...غير أنَّه يتعذَّر علينا الوقوف على جلّ تلك الفواتح وسنكتفي بالإشارة إلى النزر القليل ومن ذلك فاتحة خطابه " **العائد** "[3]

---

[1] –Reland Barthes ,Critiques et vérité,p .51.

[2]– تينيانوف يوري، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيون الروس ـ تر. الخطيب إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.02، 1982، ص77.78.

[3] – صلاح عبد الصبور ،الديوان،ص.133.

طفْلنَا الأوَّل قدْ عَادَ إلينَا

بَعدَ أنْ تَاهَ عنْ البيت سنينَا

عادَ خجْلان....حيّيًا....وحَزينَا

فتَلمَسْنَا بكفّ نَبَضَتْ فيها عرُوق الرَعْشة الأولى الجَبينَا

وتعرَّفنَا عليهْ

وبكى لمَا بكيْنَا بينَ يَديْه

وارتمى بين ذراعيْنَا وأغْفَى مُطْمَئنًا وغَفَوْنَا

وتكسَّرنا على عينيه ظلاًّ

وتهَدَجْنَا على مَبْسَمه المَزْمُوم أنفاسًا نَديَّاتْ

.....وطلّا

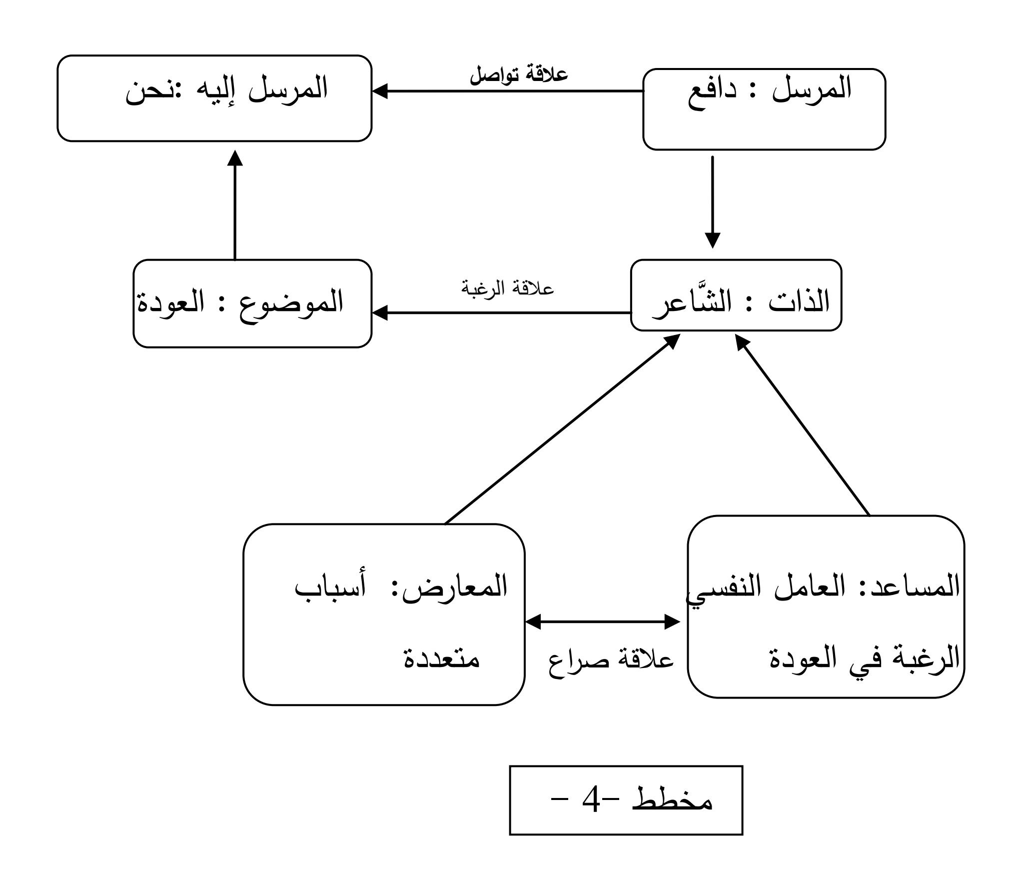
واستدرنَا حوْلهْ

شفقًا أسْمَر من حول هلال نَائم في قلْبنَا

تجلي الفاتحة عناصر السَّرد وقواه ويتنامى عبرها الفضاء الحكائي للنص وهي علامة ذات طابع تعالقي بالعنوان الذي ينبو عن ملامح حكاية إذ يطرح مجموعة من التساؤلات:

من العائد؟ ولماذا وكيف غاب وعاد؟ وهنا تتولى الفاتحة الإجابة حين تنفتح منذ الطبقة الاستهلالية الأولى على دال العائد "**طفلنا**" كما تؤدي التواشج بطبقات المتن النصي التي تنهض على فعالية الارتداد بالعودة إلى زمن الغياب باستعمال فعل السَّرد الذي يعد الانطلاقة الشعرية الأولى للمتن النَّصي "**كان طفلا عندما فرّ عن البيت.....**"

من هنا تصبح الفاتحة البؤرة التي تزجُّ " بالقارئ إلى المختلف وعنها يمكن إحكام الدخول إلى رحابة المتخيل "[1] إذ أثار موضوع "العودة" حدثا أدى إلى عنصر التشويق لمعرفة زمن الغياب. ويمكننا تحديد المسار السّردي لهذه الفاتحة بالكشف عن سلسلة الحالات والتحولات وتحديد الأدوار العامليّة التي تتهيأ وفق المخطط الآتي:



مخطط -4-

تعزّز هذه الفاتحة البنية الاستعارية للعنوان كونها " صادرة عن نظام علائقي يمكن أن يكون المعادل "[2] للرمز إذ يصبح الطفل رمزا لما توحي به هذه الكلمة من

[1] – صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص. 56.

[2] – خير بك كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر– دراسة حول الاجتماعي والثقافي للاتجاهات الأدبية – تر. لجنة من أصدقاء المؤلف، ط.01 ،1982، ص.177.

براءة وجمال وصفاء وحب... وقد نجح الشَّاعر في التعبير عن ما يصبو إليه بالانزياح والتَّوسع في المجاز والانفتاح على آفاق المُتخيل إذ نسج تجربته في قصّة نتعشّق سماعها ونتشوّق لمعرفة أحداثها.

II. الأبنية السَّردية للفواتح الشّعرية:

إنَّ تداخل الشّعر بالأبنية السَّردية بلغ تخومه القصيّة إلى حدّ انصهار كل منهما في الآخر بحيث يتعسَّر التفريق، وعليه انفتح الخطاب الشّعري على مقولة البُنى السَّردية وفق ما يتيح له مكنة النهوض على بلاغة السَّرد الروائي على نحو ما نلفيه في الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور**. ولكل خطاب بنية تحدّده؛ والبنية السَّردية هي المعادل للبنية الشعريّة ولا ينبغي أن نعتبرها "صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنّما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته " [1] ومن ثمَّ تغدو مجموعة العناصر التي تنتظم وتتواصل فيما بينها إذ تحكمها " شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة "[2] .

إذا كان الخطاب السَّردي تحدده مجموعة من الخصائص النوعية التي تميزه، فإنّ هذه العناصر لا تتأتّى لها مكنة التمظهر إلاّ وفق نظام علائقي خاص و" لا تكون هناك بنية واحدة بل هناك بنى سرديّة متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها "[3] .ومن أهم البنى السّردية المُشكلة لفواتح خطاب **صلاح عبد الصبور** الشّعري ؛بنية الشخصيات، بنية الزمان وبنية المكان والتي تشمل "أولا المستوى الخاص

---

[1] – مرتد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط.01 2005،ص.19.

[2] – القاضي عبد المنعم زكريا، البنية السَّردية في الرواية ،الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط.01 ،2009،ص.16.

[3]– الكردي عبد الرحيم، البنية السَّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط.03،(د.ت)، ص.16.

بخلق الممثل أيْ؛ الانتقال من العامل كمقولة مجردة إلى الممثل كوحدة مشخصة وهناك ثانيا المستوى الخاص بالتزمين وهو المستوى الذي يمنح الخطاب خاصيته الزمنية وهناك في الأخير المستوى الخاص بالتفضيء"[1].

01 . سيميائية بنية الشخصيّات في الفواتح الشّعرية:

تعدُّ الشخصية المرتكز الذي يتّكأ عليه كل عمل سردي إذ لا يمكن تصوره " بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات "[2] كفيلة بتحديد المسار السّردي .

تبعا لهذا حظيت باهتمام بالغ في الدراسات النقدية بدءً بـ **فلادميير بروب** الذي اعتبرها " كيان متحول ولا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها "[3] وهو الحكم الذي استند إليه **غريماس** محاولا تجاوزه بتقديم تصورات جديدة أسهمت في إبراز أهميتها وتوسيع مفهومها بوصفها عوامل فاعلة تسهم في ديناميكية العمل السَّردي إذ تتمفصل بالإرتكان إلى مستويين؛ مستوى لا يتم فيه الالتفات إلى ذاتها بل إلى الدور المنوطة به ومستوى آخر تتخذ فيه أدوارا عامليّة[4].

من هنا يمكننا تحديد سيميائية الشخصيات في فواتح خطاب **صلاح عبد الصبور** الشعري استنادا إلى التوزيع الآتي:

---

[1] – بنكراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السَّردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش،ط.01 ،1994، ص.83، 84.

[2]– حماش جويدة، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي – مقاربة في السيميائيات – منشورات الأوراس،(د.ط)،(د.ت)، ص.96.

[3]– بنكراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية – رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا– دار مجدلاوي، ط. 01 ، 2001 ، ص.22.

[4] – ينظر، حميد لحميداني، بنية النّص السَّردي، ص.52.

أ:الشخصيات العاملة:

إنَّ مقاربة الشخصيات العاملة سيميائيا بغية استكناه مدلولاتها والوقوف على الأدوار المنوطة بها يقتضي الاستناد إلى النماذج العاملية المحددة سلفا في تحليلنا للمسار السّردي للفواتح حتى تتأتّى لنا مكنة "المرور من النموذج العاملي كصيغة تنظيمية للفعل الإنساني المحتمل للوصول إلى بنية الممثلين كوحدة تنتمي إلى التركيب الخطابي كمعطى ظاهري "[1] وينبغي أن نشير إلى أنّ **غريماس** وإن كان قد جعل من العامل إنسانا أو شيئا، فإنّ تناوله للشخصية يفضي به إلى التمييز بين العامل بوصفه شيئا والعامل كونه إنسانا ينماز بملامح وله صفات تميزه ويطلق عليه اصطلاح الممثل الذي يعد " الصورة الناقلة لدور عاملي على الأقل "[2] وقد اعتبر **فليب هامون** الشخصية "مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلاَّ على نفسها....وإنما يتم الإمساك به من خلال النص"[3] .

وعليه فإن الشخصية لا يتم النظر إليها إلا عبر ما تؤديه من وظائف بوصفها عنصرا فعالا في كل عمل إبداعي إذ " تتحقق كوحدة دلالية من مجموع المحمولات السردية المسايرة للمسار"[4] السردي للفواتح الشعرية حين " تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أدنى(بنية الممثلين)أو وحدات من مستوى أعلى (بنية العوامل) "[5] .

---

[1] . بنكراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية،ص.83.

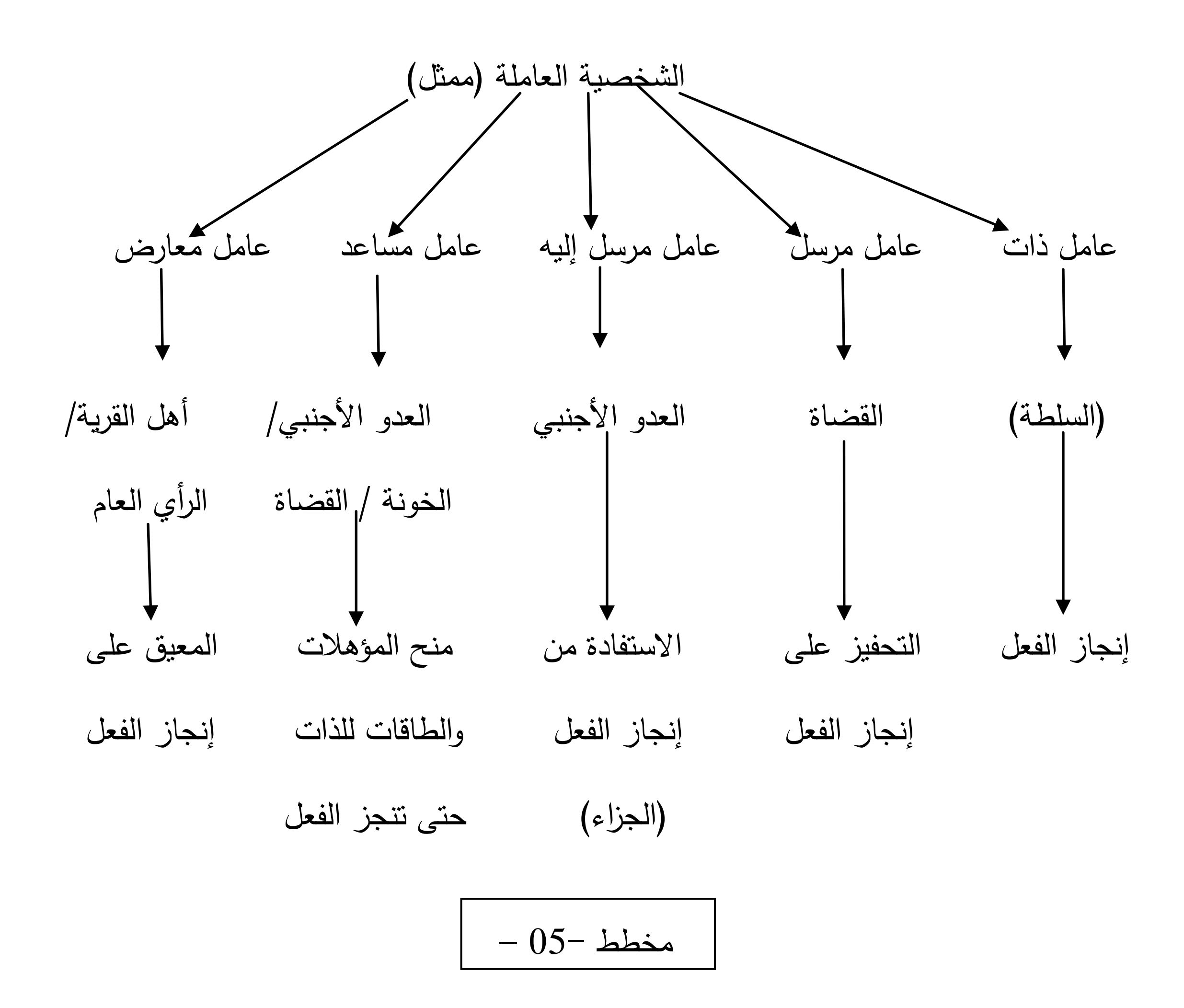
[2] . بن مالك رشيد ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي،ص.16.

[3] . هامون فليب، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر.بنكراد سعيد، كليليطو عبد الفتاح، دار كرم الله للنشر والتوزيع (د.ط)،(د.ت)،ص.08.

[4] . بونشادة نبيلة ،الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة" مج.المخبر،ع.07،2011،أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ص.111.

[5] . المرجع نفسه الصفحة نفسها .

استنادا إلى فاتحة الخطاب الشعري **(شنق زهران)** وإلى الأنموذج العاملي الأول والمحدد سالفا يمكن تحديد الشخصية العاملة على النحو الآتي:



مخطط -05-

كما يمكننا تحديد العلاقة ما بين العامل والممثل إذ يقوم مجموعة من الممثلين بدور عاملي واحد كما يقوم ممثل واحد بمجموعة من الأدوار العامليّة وفق التشجير المبين أسفله:

الممثل

المحتل الأجنبي

عامل ذات عامل مرسل عامل مرسل إليه عامل مساعد

تحت غطاء السُّلطة تحت غطاء القضاة

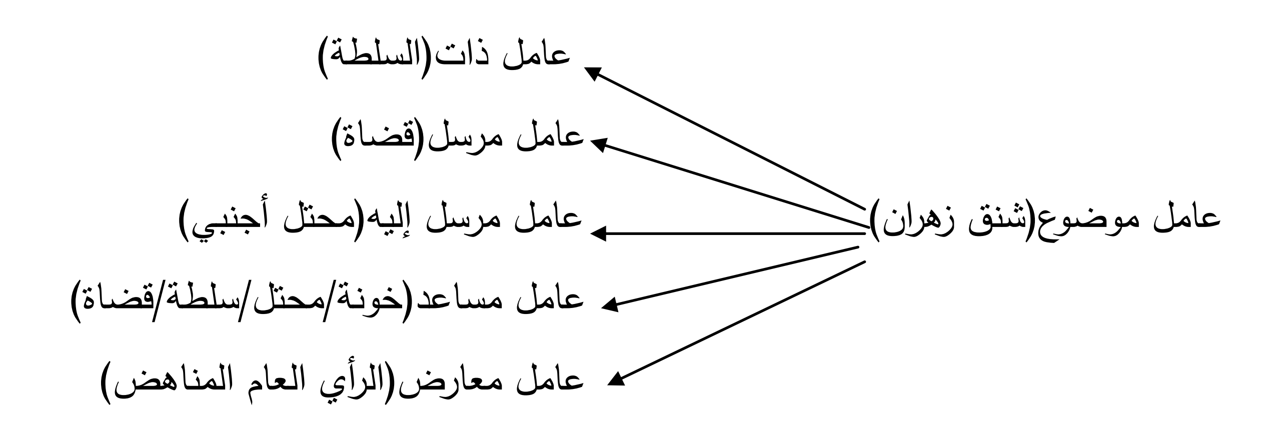
عامل ذات

انجاز الفعل(شنق زهران)

السلطة القضاة المحتل الأجنبي الخونة العرب

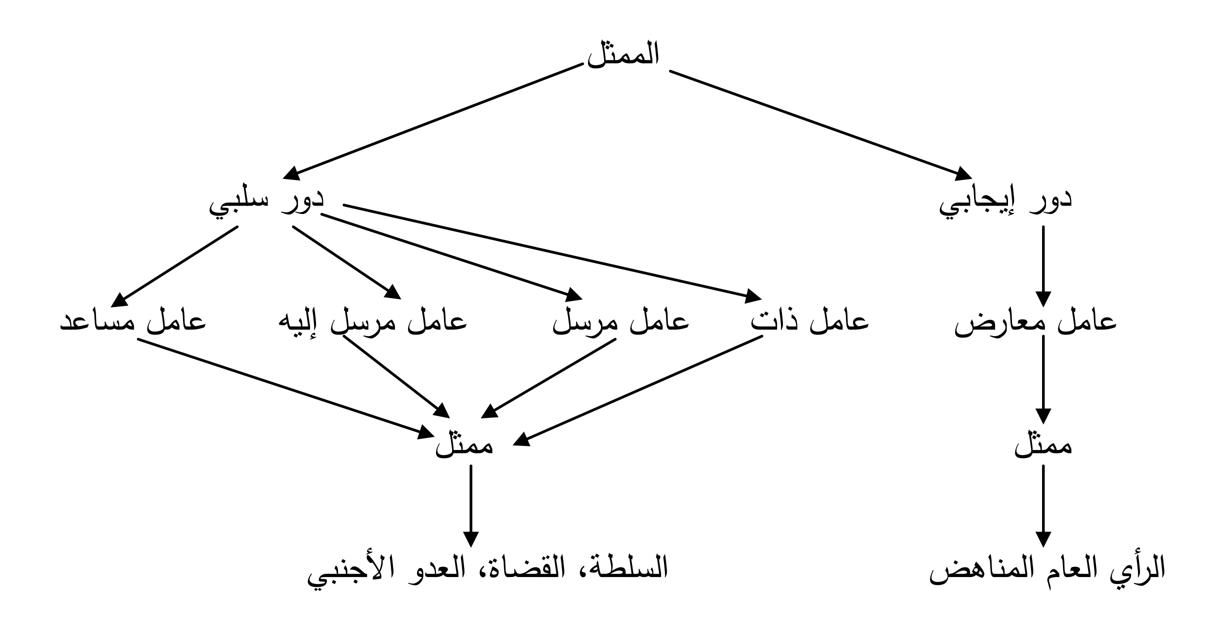
ممثل1 ممثل2 ممثل3 ممثل4

يعدُّ العامل الموضوع الشخصية المحورية التي تسعى الذات إلى الاتصال بها من خلال فعل الشنق وهذه الشخصية هي التي شكلت سلسلة الحالات والتَّحولات في المسار السَّردي من حيث ارتباطها بعوامل متعددة:



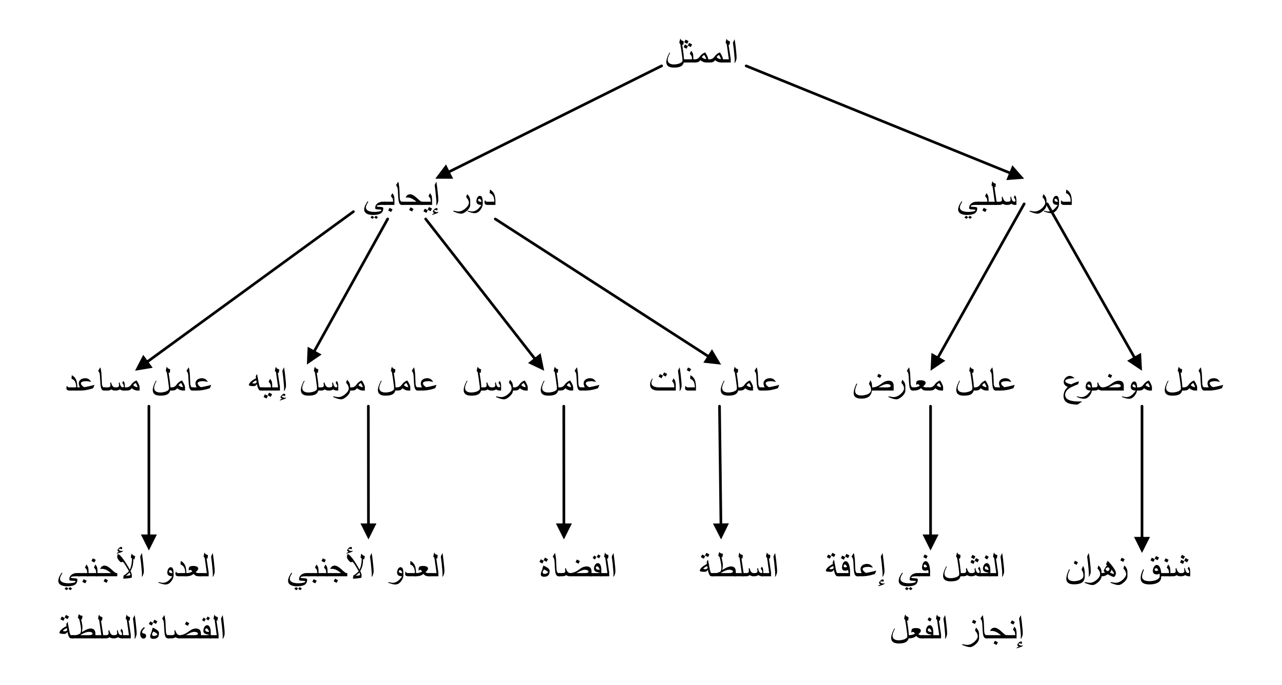
من هنا فإن سلسلة الحالات والتحولات تمت عبر شخصيات أسهمت بأدوارها العاملة في إنجاز الفعل ومن ثم تحقيق البرنامج السَّردي.

وعليه تغدو الشخصية " كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا"[1] وارتكازا إلى ما سلف يمكننا تحديد الدور السلبي والايجابي للشخصيات وفق التصنيف التالي:



غير أنَّ هذه الأدوار يتمُّ النَّظر إليها من حيث إنجاز الفعل المستهجن إنسانيا وأخلاقيا، أمَّا بالنظر إلى النجاح والفشل في إنجاز الفعل والاتصال بموضوع القيمة فيكون التشجير على النحو التالي:

[1] – القاضي عبد المنعم زكريا، البنية السَّردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط.01 ،2009،ص.68.



ب:الشخصيات المتناصة:

يقوم الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** على قاعدة مرجعية إذ يمتزج فيه الخيال بالواقع عبر استدعاء شخصيات متعددة من تاريخية وأسطورية ودينية وفلسفية وصوفية...إذ يستعيرها لما تنطوي عليه من مشابهة بينها وبين ما يود الدلالة عليه، فتجسد الصراع بين الكائن والممكن وتغدو قناعا لرغبته في التجديد وفوانيس تضيء عتمات الخطاب وتفض مغالقه وتفجر طاقاته الدلالية.

قد أشار **فليب هامون** إلى أنواع الشخصيات بالنظر إلى العلامات التي تحيل إليها وبذلك تصبح موازية للعلامات " التي تحيل على مرجع، العلامات التي تحيل على محفل الملفوظية والعلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ ،أي العلامات

الرابطة "[1]،وعليه تغدو الفواتح الشعرية عبر استدعائها لتلك الشخصيات في تشكيل نسقها ذات حمولة معرفية وكثافة دلالية.

استنادا إلى ما سلف من تحليل للشخصيَّات نلمس استعانة **صلاح عبد الصبور** في تشييد صرح فواتحه بشخصيات متعددة منها :

01- الشخصيَّة التاريخيَّة :

يمثل **(زهران)** الشخصيّة المحورية التي تسعى الذات للاتصال بها عبر فعل الشنق وقد استمدها من التراث التاريخي لتكون الخيط الواصل ما بين الماضي والحاضر، غير أنَّه لا يوظفها كمادة خام وإنَّما يجعل منها السبيل في تحديد مقصديته فتكون المحرك لإيقاظ النفوس وإحياء الضمائر إذ أصبحت شخصية **(زهران)** رمزا للمروءة والشهامة والنخوة العربية والتضحية بالنفس في سبيل العزة والحرية وقد جعل من هذه الشخصية المحرك لانتفاض الشعوب العربية المحتلة والمظلومة.

02 – الشخصيَّة الأسطورية :

كان لها الحظ الأوفر من الحضور في فواتح خطابه الشّعري ولا قبل لنا أن نورد جميع تناصاته معها وسنكتفي بالإشارة إلى أسطورة "**السندباد**" لما شكَّلته من الحضور المكثَّف ومن ذلك فاتحة خطابه الشّعري " **الإبحار في الذاكرة**"[2]:

---

[1] – فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر. بن كراد سعيد، دار كرم الله ،الجزائر، (د.ط)،2012، ص. 08.

[2] – صلاح عبد الصبور، الإبحار في الذاكرة، دار العودة، بيروت، ط.03 ،1982، ص. 64.

أتَأَهَّبُ للميعَاد -الرّحلة- في آخر كلّ مَسَاءْ

أتَقَرَّى أَوْرَادي، أتَزَيَّا شَاراتي

في أهْدَاب الغَيْم، أُنَشّرُ أَشْرعتي

أَتَلقَّى في صَفْحَتهَا نُذُرَ الريح، نُبوَاتْ الأبَاءْ

نستهل هذه الفاتحة عبر استدعاء شخصية **السندباد** إذ ينصهر صوته بصوت الشاعر فتتلاءم وتتواشج الشخصيتان بحيث يتعذر التفريق بينهما لأنَّه " وضعه كقناع له فهو يكتشف فيه وجهه ويرى في ملامحه صورته بعد تأويله كما يشتهي وعندئذ لا يستعير صوته بل يعيره رؤيته إنَّه لا يحتمي به ليقول ما يريد بل يجذبه إلى دنياه ويلبسه ثوبه فتصبح أنا قناعا له......"[1] حين وجد فيه المعادل لنفسه والسبيل في الخلاص من معاناته والرفيق في إعادة بنينة واقعه.

إذا كان **السندباد** قد عرف برحلاته الموفقة دوما فإنّ الشاعر يستثمره ليجوب عبره أصقاعه النفسية، وليجول معه عوالمه الحلمية فتتفتق مكبوتاته لأن رحلته ليست سوى رحلة نفسية.

03-الشخصيات الرمزية :

تستدعي تجربة **صلاح عبد الصبور** التَّناص مع الشخصيات الرمزية على قدر ما تتطلَّبه دلالات خطابه الشّعري والتي نقع عليها في بداياته إذ " يسهم الرمز بشتى أنماطه

[1] – جبرا إبراهيم جبرا ، النار والجوهر ـ دراسات في الشّعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.03، 1982، ص. 47، 48.

المباشرة والإيحائية في طبيعة الدلالة الكلية للنَّص الشّعري "[1] ، فالشخصية توظف في الرواية على أنَّها علامة لها " وجهان أحدهما دال signifiant والآخر مدلول signifié "[2] وهذا ما نقع عليه في فاتحة خطابه "**شنق زهران**".

وإذا كان **زهران** اسم لشخصية واقعية فإنَّ الشَّاعر يستثمرها قصد إعطائها بعدا محسوسا وإكسابها دلالات جديدة فـ : زهران اسم مشتق من الزهر

زهران ←—— الزهر ←—— الحياة

وشنق **زهران** يعني إعدام الحياة كما يعدُّ **زهران** رمزا للشعب الفلسطيني والعربي المضطهد ورمز للكفاح والتضحية والجهاد في سبيل الحرية.

وعليه يغدو موت **زهران** علامة رمزية دالة على الحياة والحرية والأمل بالإضافة إلى ما تؤديه هذه الشخصيَّة الرمز من مسعى حثيث للانتفاض والتخلص من براثن ظلم المستعمر.

في المقابل يصبح **التنين** رمزا للقوة والظلم والسَّيطرة وزرع الرعب والخوف والموت والهلاك، وقد اختاره الشَّاعر ووظفه توظيفا دقيقا مساوقا لمقاصد نصه ذلك أنَّ " تقديم الشخصيَّة حسب **هامون** على خشبة النَّص يستوجب وضع دالا منفصلا الذي يعرفه بأنَّه عبارة عن مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها سَمْتُه "[3] وهي المعادل للمحتل الأجنبي لما يمارسه من ظلم وقهر وسيطرة على الشعوب، وقد جعل له الشَّاعر

---

[1] – مبروك عبد الرحمان، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء، سوريا، ط.01 ،2002، ص. 116.

[2] – جلاولي عز الدين، سلطان النص، دارسات في روايات ، دار المعرفة، الجزائر،2008، ص. 173.

[3] – فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص. 28.

(ألف ذراع) دلالة على ما يلقاه من دعم ومساندة من قبل شخصيات متعددة منها: السلطة الغاشمة، القضاة المنافقين المزورين للحقيقة، الخونة ... .

02 – سيميائية التفضية والتزمين في الفواتح الشعرية:

ممَّا لا مراء فيه أنَّه لا وجود لفعل أو حدث خارج الزمان والمكان، بحيث يكون الزمان هو المسار الذي تتسلَّسل عبره الأحداث وتنتظم، أمَّا المكان فهو الإطار العام المحدد لها. واستنادا إلى السيميائية السَّردية فإنَّ الشخصية لن تتاح لها مكنة تأديَّة الأدوار المنوطة بها وتحقيق سلسلة التحولات خارج حلقة الزمان والمكان.

وعليه فإنَّ كل سرد روائي كما " لا يتصور جاريا في غير زمان فإنَّه لا يتصور في غير مكان أيضا "[1] ومن هنا كان الاهتمام بالزمان والمكان بوصفهما أهم العناصر المشكلة للعمل السَّردي، بل لن يستوي على سوقه ويتشكل قوامه إلاَّ من خلالهما .

غير أنَّه تمَّ الالتفات إلى " الاهتمام بالفواعل وأفعالها دون أن يشيَّد معمار الصرح الزماني والفضائي على ركائز صلبة ومتينة ويكفي أنْ يكون مُؤَلف "**غريماس**" حينما وظف وحدات لفظية للزمان.....وبالطريقة نفسها خصص للفضاء وحدات لفظية "[2] وقد أطلق **غريماس** على هذين العنصرين المهمين اصطلاح " **التفضية والتزمين** " وكان الاهتمام بهما نابع من الإدراك لأهميتهما في تشييد معالم العمل السَّردي وبذلك كانت الدّراسة مُنْصبّة على تلك العلاقة القائمة ما بين الشخصية والزمان والمكان.

يميز" **نور الدين صدوق**" ما بين زمنين للسَّرد؛ زمن خارجي يتمثل في زمن الكتابة والقراءة وزمن داخلي يرتبط بالتنسيق للأحداث داخل العمل السَّردي.

---

[1] – قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط) ، 2001، ص. 56.

[2] – بوشفرة نادية، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السَّردي، ص .111.

بالعودة إلى فاتحة خطابه " **شنق زهران**" نجد ذلك البون الواسع ما بين زمن أحداث الرواية وزمن الكتابة وزمن القراءة ،فالخطاب الشّعري وبما أنَّه يستند إلى واقعة تاريخية تشير إلى " الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية "[1] أي سنة **1902** إبان الاحتلال البريطاني أمَّا زمن الكتابة فيتحدَّد في الخمسينات من القرن الماضي وهي الفترة التي كانت تعيش فيها أغلب البلدان العربية تحت وطأة الاستعمار بما في ذلك فلسطين المغتصبة ولذلك استثمر هذه الحادثة لتكون محركا للانتفاض والتَّحرر أمَّا بالنظر إلى مستوى الترتيب الزمني الذي يقوم على " المقارنة بين ترتيب تتابع هذه الأحداث في النَّص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحقيقة "[2] فإننا نلفي عدم التنسيق للأحداث داخل السَّرد؛ إذ كانت فاتحة الخطاب إعلانا لنهاية أحداث الرواية فالسَّارد " ليس ملزما بتقديم الأحداث كما جرت فهو يقدم، يؤخر، يسترجع ويلخص ويحذف "[3] .

من هنا جاءت الفاتحة تلخيصا للأحداث وتحقيقا للبرنامج السَّردي من خلال التَّحول وتحقيق الذَّات لرغبتها بإنجاز فعل الشنق لينتقل الشَّاعر إلى تقنية الارتداد بالعودة إلى زمان سابق لزمن الفاتحة في طبقات المتن النَّصي **(كان زهران غلاما)** وهي التقنية نفسها المتبعة في فاتحة خطابه " **العائد** " التي اشتغلنا عليها.

وإذا ما رمنا الكشف عن زمن إنجاز الممثل الذَّات للفعل فإنَّه يتحدد في فترة زمنية محدَّدة **(من أذان الظهر حتى الليل)** بالإضافة إلى استعمال حروف تدلُّ على امتداد زماني محدد (من/ إلى)

---

[1] – بو طيب عبد العالي، مستويات تحليل النص الروائي – مقاربة نظرية – ، مطبعة الأمنية ،الرباط، المغرب ، ط.01، 1999، ص . 143.

[2] – المرزوقي سمير، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط.01،(د.ت) ص. 79.

[3] – نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ص.37.

آذان الظهر: زمن مقدس مورس فيه فعل شنيع تعلق بالشنق ظلما وزورا وبهتانا وفي ذلك تضعيف لدلالات الظلم وإبراز للصراع القائم ما بين الحق والباطل والذي يؤكد ذلك توظيفه لعبارة " **حتى الليل** " التي توحي بالظلام الظلم والعبودية والموت فيغدو لدينا تباين ما بين زمنين :

النور، الحق، العدل، الحياة.... ≠ الظلام، الباطل، العدل، الموت...

وللتأكيد على سلبية الزمن عمد إلى تكراره بصيغة التعجب وفق نسقية مغايرة:

من آذان الظُّهر حتَّى الليْل......يا اللهْ

في نصْف نَهَارْ

كلُّ هذه المحَنْ الصَّماءْ في نصْف نَهَارْ

وتجسَّدت بنية المكان في الفاتحة الشّعرية و" التأكيد على مكانية النَّص في البداية إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة مع بعضها البعض"[1] ذلك أنَّ تحقيق البرنامج السَّردي لن يتم إلا في إطار مكاني محدد وقد قسم **غريماس** المكان إلى قسمين :

المكان الذي يحدد نقطة الانطلاق ونقطة النهاية هو " **المكان الأصل** " أمَّا المكان المتعلق بالإنجاز ونقطة التَّحول فهو ما يدعوه بالفضاء الوهمي[2] وهو ما نقع عليه في هذه

---

[1] – نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ص. 52.

[2] – ينظر، بوشفرة نادية، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السَّردي، ص.111.

الفاتحة الشعريَّة التي تمثّل لحظة إنجاز الفعل والتَّحول بـ " **شنق زهران** " ومن الألفاظ الدَّالة على المكان :

جبهة الأرض التي تدل على مكان واسع وشاسع غير محدد بإطار معين بل مفتوح ليدلل من خلاله على الجريمة الشنعاء وعلى امتداد فعل الظلم والقهر ليس على مساحة محدَّدة وإنَّما كل بقعة من بقاع هذه الأرض التي تسلب فيها الحريات وتمارس فيها السلطات الغاشمة قهرا وظلما للعباد.

ختاما نخلص إلى أن مسار السَّرد الروائي لهذه الفاتحة الشعريَّة تحقق من خلال المستوى الخطابي عبر الأدوار العاملية المنوطة بالممثلين وعنصري الزمان والمكان.


المبحث الثاني
سيمياء القصّ العجيب في
الفواتح الشعرية
01سيمياء لغة الخطاب العجائبي
02ـ الحقول الدلالية للعجائبي
03ـ الفاتحة العجائبية ومنطق التشاكل والتباين
04ـ صيغة العجائبي وحقل الأيقنة.

انفتح الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** صوب الأخذ بصيغ متنوعة عبر التوليف بين المتناقض والمتنافر من التراكيب رغبة في التمدُّد إلى غرائبية الصوغ والتوسّع على عجائبية النسج، ممَّا يؤدي إلى ذلك التقليب المتداخل ويضعنا نصب اعتياص الوقوف على متريَّة التحديد.

من هنا انسلت فواتح الخطاب الشّعري عن إملاءات التركيب النحوي وانشقَّت عن المعيار التقليدي حين تواشجت بالخطاب السَّردي وسايرته في خطى حداثته عبر أنماط متنوعة من الأداء الصوغي الجامع الذي ينبو عن التعدُّد الصوتي والتلوين النَّسقي عبر إحلال صيغ القصّ العجيب الذي يعدُّ من الأنواع البدئية التي استثناها التصنيف واستبعدتها مقولة الجنس، وعليه ترد الفواتح السَّردية في خطابات **صلاح عبد الصبور** الشعريَّة متواشجة بأبنية القصّ العجيب كونه شفرة تلفظيّة تؤدي دورا فعالا في هيكلة قوامها وتحديد دلالتها.

عبر هذا المعطى من التشكيل توثبت بنقلة بنائية تتيح عناق المتباعدات وتعالق المتناقضات إذ تمتح من معين تلك الأنساق المُرجأة لتركيب الخطاب الشّعري بارتياد المأهول بـ الفجاءة عبر الانفتاح على المجهول مما يسمح بالتوسع على العجيب والتوغل في أوديَّة الغريب وهي في ذلك " تصدر عن جماليات الذَّات في تفردها المطلق في هوسها بالجدة والغرابة في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه يزداد غموضه تزايدا طرديا بإيغاله في أعماق الحلم "[1]، إعرابا عن رفض الواقع وإعلانا لعدم الانحياز له " فالذات

[1] – رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص . 176.

لديه غريبة ومفتتة وعارية والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده "[1] فلا تملك سوى الفرار إلى الحلم حتى تميط به لثام قبح الواقع وتتشوف عبر نورانيته آليات الإصلاح ورسم المستقبل. وعليه كان الاحتفاء ببنى القصّ العجيب لما تحفل به من مزج بين الواقع والحلم ، المعقول واللامعقول، إذ يختلط في القصّ العجيب " الواقع بغرائب الأحداث وبخفايا الأسرار، بالرؤى المشوشة التي لا تخضع لسلطان المنطق والفعل المألوف بحيث يغدو شيئا شبيها بالأحلام "[2] .

تبعا لما سلف انفتح نسق الفواتح الشعريَّة ليشمل مختلف الصيغ الإنواعية وهي تحاكي الخطاب السَّردي في انفلاته عن المحدّدات القبلية عبر توسله بأودية الغريب وانفتاحه على القصّ العجيب. هذا ما نرمي إلى معاينته سيميائيا ضمن نماذج من الفواتح السَّردية لخطاب **صلاح عبد الصبور** الشعري.

[1] – الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية – دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط03، 1984،ص. 305.

[2] – ريكاردو جان، قضايا الرواية الحديثة ، ص.103.

01 – سيميائية لغة الخطاب العجائبي :

إذا كانت اللغة نواة التَّخلق وبدء التكوين لكل عمل فني، فلا ريب أنْ ينحرف بها الشَّاعر إلى ذلك الملمح العصيّ من الأداء وهو يرنو إلى تشكيل فواتح خطابه الشّعري وفق التفاعل بالصيغ البنائية للقصّ العجيب الحافل بالمغامرات الخارقة والأحداث المبهرة والمواقف السَّاحرة ذلك أنَّ " القصص العجائبي يجب أنْ يُقَدم لنا أناسا مثلنا يعيشون معنا في عالمنا الواقعي، ويضعون فجأة في وضع غير مفهوم "[1] ممَّا يشكّل مروقا عن اللغة التواصلية إلى تلاوين من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من المتلقي الذي يحاول فك مغاليق الدَّوال اللفظية وغير اللفظية ويساير الشَّاعر في شطحاته وهو ينصرف إلى عوالم متناقضة ويستدعي أنساقا متنافرة ، فيغدو خطابه الشّعري بما في ذلك فواتحه حافلة بغرائبية الصوغ ،محتفيَّة بالمشاهد الحلمية حيث الارتهان إلى هوس التناقض بين الكائن والممكن والإرتكان إلى ناموس الوجود المزدوج للتخلص من أسر الواقع والترحال صوب عوالم مجهولة وآفاق لا متناهية عبر سانحة الاغتناء من الأساطير والخرافات والحكايات والأحلام ذات النَّفس السحري والعجائبي ونسلم مع **حليفي شعيب** أنّ "للعجائبي استعمالان؛ بين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاوز فيها الواقعي إلى جانب نقيضه، أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث حيث تتعدَّد هذه البنيات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والعقائدي ...ويتحقق هذا المعنى من انفتاح العجائبي على السجلَّات الشعبية والمتخيل....مما مدَّه بأودية وقنوات تنهض بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيل..."[2] .

---

[1] – تزيفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر. منور أحمد، ص.99.

[2] – حليفي شعيب، هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل – ص.189، 190.

وعليه يتجلى التحام المتن القصصي الموشح بالطابع العجائبي بالتشكيل اللغوي غير أنَّ هذا المؤدى قد أفرز إشكاليَّة تعقد اللغة والإغراق بها في الغموض والتعمية فأصبح من الصعب اقتناص دلالاتها وفك شفراتها وسبر أغوارها كونها " دوما خارج المكان لتعدُّد معانيها فاللغة الحربية (أي اللغة المتعدية للمعايير) في الكلام الأدبي لا تؤدي إلاَّ إلى معنى ملتبس وشكّي مما يجعل المؤلف دوما في النقطة العمياء من النظام"[1]

ينبغي أن نشير إلى أنَّ هذا النوع من اللغة ليس مجرد تركيب عجيب يثير فينا الدَّهشة وإنَّما تحمل بين جنباتها فيض الرؤى وعمق التجربة عبر تلك المعاني المتناصة، ممَّا توجَّب التعامل معها تعاملا مجانسا لطبيعتها. وتعدُّ السيميائية السبيل الأمثل لما تنطوي عليه من آليات تتيح مكنة مباشرة اللغة المجازية الخارقة بتوضيح التعالق القائم بين مستوى التعبير والمحتوى ذلك أنَّ الخطاب الشعري " مزدوج ينهض في أدائه على كلا المستويين التعبيري والمضموني في الآن ذاته "[2] وهنا تبرز كفاءة القارئ عبر المشاركة في عملية الأداء التأويلي، فالظاهرة الأدبية وعلى حد تعبير **مكائيل ريفاتير** " علاقة جدلية ما بين النص والقارئ "[3] ويميز في كتابه " **سيميائية الشعر** " بين مرحلتين من القراءة السيميائية؛ مرحلة التفسير الأولي للشّعر وكشف نسقه عبر القراءة الاستكشافية أمَّا المرحلة الثانية استرجاعيَّة وهي عبارة عن عملية تأويلية للقراءة الأولى[4] لما تثيره من نشوة التساؤل لدى القارئ لتعدد معانيها فيساهم في فك شفراتها وملء فراغاتها واستحضار

---

[1] .Barthes Roland, Le plaisir du texte, ed. Seuil, Paris, 1973, P.49.

[2] . فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 18.

[3] .Riffater Michael ,Semiotique de la poésie, trad .John Jakes thomas, Paris , éd . Seuil,p.11.

[4]. Voir,Ibid,p.15,16 ,17.

الغائب منها انطلاقا من التأويل وهو بؤرة جماليَّة الخطاب " فالعمل الخالد لا يتأتَّى عبر ما يؤديه من معنى واحد لدى مجموعة من القرَّاء بل بما يثيره من معاني متعدّدة حتى لدى القارئ الواحد "[1] .

من هنا بات من المسلم الربط بين السيميائيات كجهاز نظري والسيميائيات كفاعلية تأويليَّة وقد أشاد **روبلت شولز** بدور السيميائية التي تُكْسب القارئ مهارة تأويلية مشيرا إلى أنَّ التأويل لا يعني القول الشطط من خلال تصريحه " وكمؤولين سيميائيين لسنا أحرارا في صنع المعنى بل أحرار في العثور عليه بإتباع الطرق الدَّلالية والنَّحوية والتداولية المختلفة"[2] وقد أَوْلَتْ السيميائية عناية خاصة بالخطاب السَّردي بالإضافة إلى الالتفات إلى الخطاب الشّعري .

إذا كان حضور صيغ العجائبي ضمن فواتح الخطاب الشعري عبر الاشتغال على اللغة وجعلها أُسَّ نظام إحلاله، فإنَّ المقولات التنظيرية لنسق الخطاب الشّعري ركزت على اللغة بوصفها مأخذا تصوريًا شهد اهتماما متزايدا من قبل علماء اللسانيات والأسلوبية والسيميائية. وانصبت مفاهيمها في على فلسفة نسق اللغة ومن ذلك ما أدَّاه **الشكلانيون الروس** وأعمال **حلقة براغ** " وطرح مفهوم البِنْيَة لأوَّل مرة في **براغ** عام **1923** حيث نظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا وطبقت عليه مناهج الألسنية

---

[1]- Barthes Roland,Critique et Vérité,p.51.

[2] – شولز روبلت، السّيمياء والتأويل، تر. الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1994. ص.18.

ومعاييرها"[1] وأسهمت **حلقة براغ** في إثارة الكثير من المفاهيم الخاصة باللغة الشعريَّة من خلال أعمال **موكاروفيسكي** الذي دعا " عام **1934** إلى رؤية العمل الفنّي على أساس أنَّه نوع خاص جدًا من البنية، أو على أساس أنَّه نسق من العلامات أو على أساس أنَّه علامة بذاته، وترتَّب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب فرعا من فروع السيميوطيقا "[2] وكذلك **رولان بارث** الذي يرى أن اللغة تنتج " نوعا من التواصل الشكلي تتولد عنه شيئا فشيئا كثافة ثقافية أو شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الألفاظ..."[3] .

وفق هذا المأخذ أضحى لزاما الاهتمام باللغة قصْدَ ملاحقة تلك البواطن الخفيَّة لتكوينها عبر آليَّات إجرائيَّة تتخذ من العلامة اللغوية عتبة أساس لمساءلة تلك الوحدات اللسانية وهي تحذو حذو ذلك التَّشكل المتواشج بالمغاير من الصّيغ البانية . وكانت الانطلاقة من **غريماس** الذي حاول الالتفات إلى المعنى عبر طروحاته السيميائية المحايثة بمنح بُنَوي قائم على وصف دلالة النَّسق في بنية تشكُّلها السَّطحي والعميق، غير أنَّه واجه الخطاب بآليَّة تحليل مغلقة لا تتوافق وطبيعة اللغة المجازية.

ضمن هذا المضمار نلفي **جوليا كريستيفا** التي قدَّمت تصورًا مغايرًا بإعادة الاعتبار للنَّسق المفتوح وتجاوز البنية المغلقة ،ذلك أنْ جعل الخطاب جزءً من المعرفة السيميائية ينطوي على كثير من الصعوبات ، لذا تضطر السيميائية " إلى التَّحدُد في هذا الميدان أكثر من ميادين أخرى ومراجعة سجلاتها ونماذجها لإعادة صياغتها وإعطائها البعد

[1] – موكاروفسكي، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر. كمال ألفت الروبي، مجلة فصول، ع.01، مج. 05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1984، ص.38.

[2] – المرجع نفسه، ص.39.

[3] – بارث رولان ، درجة الصفر للكتابة، تح. برادة محمد، دار الطليعة ، ط.1980،01، ص.61.

التاريخي والاجتماعي الذي يشكلها في الخفاء "[1] كما جاءت نظرتها للُّغة الشعريَّة مخالفة للدّراسات السالفة من حيث الالتفات إلى ما تؤديه من توالد الدّلالات من خلال إقرارها أنَّ الخطاب الأدبي " ليس نظاما لغويا أو ما يرغب التشكيليون الروس وإنَّما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة"[2] .

إذا كانت **جوليا كريستيفا** قد صرحت أنَّ الخطاب الأدبي نتاج لغوي لا يمكن دراسته إلاَّ عبر مناهج نسقيَّة، فإنَّها استدعت الذَّات والعناصر خارج لغوية التي غيبتها المناهج المحايثة ، هذا ما يؤديه مؤلفها الموسوم بـ " **ثورة اللغة الشعرية** " و" كلمة ثورة ليست كلمة مجازية فإمكان التغيُّر الاجتماعي الجذري يرتبط في رأيها بالقضاء على ألوان الخطابات التَّسلطية واللغة الشعريّة تتيح الانفتاح الانقلاب السيميوطيقي عبر النّظام الرمزي المغلق للمجتمع "[3] .

من هنا تتشكَّل البنية العجائبية في فواتح خطاب **صلاح عبد الصبور** عبر لغة متوهجة تمتاز بطابعها المفارق للمكرور من الأسيقة بالتوغل في الغموض والمروق عن الواقع المدرك كونها تشكيل " توأم الغرابة والدَّهشة، يتمُّ حيث لا تتوقعه، حيث لا يقبله التقليد والعادة "[4] وتكاد تتشكّل مجمل فواتح خطابه على هذا النحو من التوصيف ومن

---

[1] – كريستيفا جوليا، علم النص، المغرب ،ص.19.

[2] – منصور فؤاد، حوار مع كريستيفيا جوليا، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع.18 ،1982،ص.122.

[3] – سلدن رامان ،النظرية الأدبية المعاصرة ، تر. عصفور جابر، دار قباء،1998، ص.128.

[4] – داغر كميل قيصر، بريتون أندري – شاعر الحرية والحب والحلم مع ملحق عن السوريالية العربية ـ سلسلة أعلام الفكر العالمي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1979 ، ص.89.

ذلك الاستناد إلى القصّ العجائبي في خطابه **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**[1] وقد استثمرها من تراث المخيال العربي لحكايات **ألف ليلة وليلة** إذ تدعو مباشرتها إلى "رؤية مغايرة للأشياء تهز كيان القارئ وتتركه بعد فراغ من القراءة في حالة مباينة لتلك التي كان عليها قبلها "[2] ويدفعنا الشّاعر إلى التسليم بواقعيتها على الرغم من لا معقوليتها عبر الموالج التي تأوَّبتها والمواطن التي تواصلت بها والتي ليست سوى صدى لتناقضات الواقع وما تكابده الذات من ضياع وتهميش إذ يستهل خطابه بقوله:

- 1 -

لَمْ آخُذْ المُلْكَ بحَدّ السَّيْف ،بلْ وَرَثْتُهُ

عنْ جدّي السَّابعْ والعشْرينْ،إنْ كانَ الزّنَا

لَمْ يَتَخَلَّلْ في جُذُورنَا

يستعير الشَّاعر صوت شخصيَّة خيالية ليؤدي عبرها تهجُّمه على الواقع إذ أسندت المناصب لغير أصحابها في ظلّ ظلم المستحقّين من أصحاب العقول النيّرة ،هذا ما تؤديه عبارة: **{ لم آخذْ المُلك بحدّ السَّيف بَلْ وَرَثْتُهْ }**

المُلْك: دلالة على المنصب العالي والمكانة الرفيعة .

السيف: رمز للجهاد والتضحية والقوة والشجاعة.

وباستعماله لأداة النفي "**لم**"، ينفي عن نفسه المشقَّة والعناء في سبيل الحصول على الملك

ورثته: الحصول على شيء ثمين ومهم دون عناء والهاء تعود على الملك .

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.253.

[2] – الأمين محمد سالم، مستويات اللّغة في السَّرد العربي المعاصر لانتشار العربي،ط.01 ،2008، ص.247.

إذا كان الميراث حقّ شرعي يخوّل لصاحبه أحقّية الامتلاك، فإنَّ الشَّاعر يستدرك ويحاول أنْ يثير الشَّك بل يؤكد عدم الاستحقاق بقوله: {**إن كان الزنا لم يتخلل في جذورنا**} لما توحي به العبارة من اختلاط الأنساب.

وينفتح المقطع الثاني على عالم أسطوري خيالي يمتزج فيه الواقع باللاواقع والكائن بالممكن بحيث يشاكل بين أسيقة الخيال وحال الواقع فيباغتنا باللامتوقع حيث تتراكب الدّلالات تركيبا مفاجئا يفضي إلى الدَّهشة هذا ما يؤديه قوله:

قَصْرُ أَبي في غَابَةَ التّنينْ

يضجُّ بالمُنَافقين والمحاربين والمُؤَدبينْ

غابة: توحي بالفوضى والغرابة والغموض والاستناد إلى قانون القوي يأكل الضعيف . **التنين:** رمز للظلم والتَّعسف .

ننصت من خلال هذا التركيب العجائبي لإيقاع تنهُّدات الشَّاعر وهمس نفسيَّته التي تشي بعجيج عراكه بين الكائن والممكن وصراعه في واقع منبوذ تمارس فيه السُّلطة ظلمها وتعسُّفها ويؤدي فيه المجتمع انصياعا حين ضجَّ بالمنافقين المساندين لمن لا يستحق من مدعيّ المعرفة .

أمَّا المقطع السادس فيستهله بقوله:

لوْ قُلتُ كلّ ما تُسرُّهُ الظُّنُونْ

لقُلْتُمُو مَجْنُونْ

"**المَلكُ المَجْنُونْ**"

لَكنّي أبْحَثُ عنْ يَقينْ

لا أحد منَّا ينكر ما يؤديه المجنون من تصرفات غريبة ،عجيبة والجنون مرتبط بعالم خيالي لا واقعي وهذه الفاتحة النَّصية تشي بتعلق الشَّاعر بحلم مأمول وتنبو عن رغبته في تغيير هذا الواقع بالقضاء غلى فوضاه وتحقيق توازنه.

والاتكاء على القصّ العجائبي في تحديد أفق تمَظْهُر الفواتح لم يأت بهدف خلخلة ذهن القارئ وهروبا إلى عالم الخيال والأحلام وإنَّما بغية الإدراك الحقيقي للواقع وإسقاط لثم زيفه، وكثيرة هي الفواتح التي تحذو حذو ما يضارع هذا النوع من التشكيل إذ " ترمينا على أرض الدَّهشة واللاتوقُّع وتسافر بنا إلى مدن الغرابة "[1] منصرفة عن الواقع الرتيب المألوف بالتصرف في التنسيق اللغوي صوب المتنافر بين الصُّور وبذلك تكمن عوامل المفاجأة والدَّهشة بحيث يصبح **صلاح** مهووسا بالغرابة والتشكيل المباغت واللغة هي وسيلته وإكسيره الخلاق فتغدو حمَّالة بتوهج كثافة خفية تطلق العنان للمتلقي كي يتأوَّل محاولا القبض على دلالات مفتوحة عبر آفاق مشوبة بالغموض ومن هنا يمكننا تحديد أهم الحقول الدّلالية للعجائبي.

[1] – عزام محمد، الحداثة الشّعرية، ص.117.

02- الحقول الدّلالية للعجائبي :

إنَّ إجرائيَّة الأخذ بنسقيَّة البناء العجائبي واستدعائها إلى فواتح الخطاب الشّعري لن يتمَّ إلاَّ بإيراد ما يتمفصل عنها من تلك الصيغ الواصفة للعجيب من سرود شفوية وخرافات شعبيَّة وخطابات صوفيَّة وأسطورية والتعالق بالغرائبي والمتناقض والحلمي والسّحري. لكن وعلى الرغم من" كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضح في النَّص الفنّي في تشكيل البنية الكلية للعمل الفني فإنَّ الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي فكل الطبقات البنوية.....لا تكسب دلالتها إلاَّ من خلال علاقاتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات "[1] .

وعليه تتردد جملة من العلامات عبر الترجيع لتيمات معينة لتنصهر ضمن بوتقة واحدة ذلك أنَّ " لكل خطاب معجمه الخاص "[2] الذي يؤدي إلى تشكيل حقول دلالية تهيؤ لحضور العجائبي ضمن استهلالات الخطاب الشّعري وصلب متنه استنادا إلى سمات جماليَّة متنوعة :

أ- سمات الحقل الأسطوري :

تعدُّ الأسطورة مادة قصصية عجائبية بامتياز كونها من الأنماط البدئية حيث ارتبطت بالطقوس والخرافات واعتبرت " حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة والاعتقاد فيها "[3] وبذلك تعدُّ تشكيلا مجازيا لا يستند على منطق ولا يحيل إلى واقع من حيث الخروج عن قوانين العقل.

---

[1] – يوري لوتمان، بنية النَّص الفنّي، ص.

[2] – عزام محمد، النقد والدلالة – نحو تحليل سيميائي للأدب– منشورات وزارة الثقافة، سوريا،1996، ص. 135.

[3] – خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1986، ص.08.

من هنا ينهد **صلاح** إلى الأسطورة حتى يبين عبرها أنساق خطابه ،لينقل من خلالها تجاربه ويجسّد عبرها معاناته، فتمارس فعل الفتق لدلالات خطابه وتكرّس لمقاصده، ذلك أنَّها مهما كانت " ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الإنسانية النَّمطية فإنَّها حين يستخدمها الشَّاعر المعاصر لابدَّ أنْ تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية "[1] ، وتتشكَّل أسطورة " **السندباد**" التي استعارها من المخيال العجائبي السَّردي التراثي لحكايات **ألف ليلة وليلة** الحضور المكثَّف، إذ نقع عليها في الفواتح والاستهلالات وتمتد لتشمل نسيج الخطاب في كليته ومن ذلك فاتحة قصيدته الجزئية المعنونة بـ" **السندباد** " التي تأتي ضمن مجموعته الكلية " **رحلة في الليل** "[2] وبالإضافة إلى ما يوحي به العنوان من غرابة من خلال الرمز الأسطوري " **السندباد** " فإنَّ الفاتحة تهيكلت وفق نسقيَّة عجائبية تثير الدَّهشة و الفجاءة :

في آخر المَسَاءْ يَمْتَلي الوسَادُ بالوَرَقْ
كوَجه فَأْر مَيّت طَلاسم الخُطُوطْ
ويَنْضَحُ الجَبينُ بالعَرقْ
ويَلْتَوي الدُّخَان أُخْطُبُوطْ
في آخر المَسَاءْ عادَ السّنْدبَادْ

ترد هذه الفاتحة حمَّالة للغة تنخرط ضمن مدارة العجائبي {**الوساد بالورق، فأر ميت، طلاسم الخطوط، أخطبوط**} وهي تؤدي طقوس المراوغة وتحترف غواية التَّمظهر لتشي بغرابة الواقع إذ أدرك **صلاح** أنَّ بلوغ المحجَّة لن يكون إلاَّ بتمزيق أواصر الوثاق مع الذي أضحى منطقيا في هذا الواقع المتردي، بالانتفاض والرفض عبر شخصيات أسطورية انتقلت عبر توظيفها من حالة إلى أخرى نقيضة ، وسندباد الشَّاعر هو غير

[1] – إسماعيل عزّ الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – ، ص.199.
[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان،ص.07.

سندباد الأسطورة كونه لم يعد قادرا على صنيعه السالف من المغامرة والغنيمة ليكون المعادل للمجتمع الراهن .

ب: سمات الحقل الصوفي :

أومأنا في المبحث الثالث من الفصل الثَّاني إلى هوس الشَّاعر بالخطاب الصوفي وتقمُّص شخصياته حتى يؤدي من خلالها التناقض الصارخ في عالمه ويكرّس من خلالها رغبته في الإصلاح والتعلق بالعالم النُّوراني ،وكان عليه في المقابل أنْ ينخرط ضمن مدارة اللاواقعي والحلمي والمغاير والمتنافر، لما تنبو عليه الصوفية من طقوس ومعتقدات وتفرُّد في المواقف والسُّلوك وهذا ما نقع عليه في خطابه "**مذكرات الصوفي بشر الحافي**"[1] حين يستهل المقطع الخامس بقوله:

شَيْخي "بَسَامْ الدّين" يقول:

يَا بشْرُ....اصْبرْ

دُنْيَانَا أجْمَل ممَّا تَذْكُرْ

ونَزَلْنَا نَحْو السُّوق أنا والشَّيخْ

كان الإنسانُ الأفْعَى يجْهَد أنْ يَلْتَف على الإنْسانْ

الكُرْكي

فمَشَى منْ بَيْنهما الإنسانُ الثَّعْلبْ

عَجَبًا،................................

[1] – صلاح عبد الصبور،ص.261.

يستدعي **صلاح** شخصيتين صوفيتين ليدلّل على ذلك التموقع بين عالمين متناقضين؛ عالم واقعي مرفوض وعالم خيالي مأمُول من حيث دلالة الأوَّل على الظَّلام، الغرابة،التَّناقض،الظُّلم،القبح...ودلالة الثَّاني على النور،الطمأنينة،السعادة،العدل،الجمال... من خلال ما تؤدّيه عبارة {**دنيانا أجمل مما تذكر**} .

وبذلك تقمَّص قناع الصُّوفي **بشر الحافي** ليدلّل به على إنسان هذا لواقع الذي يصطرخ بالمتناقضات والتخلق الهجين المتدافع وتكريس معالم الضعف والقبح " **الإنسان الأفعى/ الإنسان الكركي/ الإنسان الثعلب** ".

إذا كانت رغبة الشَّاعر حثيثة في الإصلاح وتغيّر مجرى الواقع نحو الأفضل فإنَّ هذه الفاتحة من خلال بنيتها العجائبية تعكس فشله في ذلك من حيث انعدام مُمْكنات التغيير فقد أصبح الواقع يضجُّ بالمنافقين والظالمين والمستبدين المتسلطين.

جـ – سمات الحقل السّحري:

من أهم سمات الخطاب العجائبي محاولة معانقة الكون ومعرفة الخفيّ وتحقيق الوصلة ما بين الكائنات وحوار المتناقضات وتجاور المتنافرات، فتتوحَّد في رؤية واحدة عبر التَّوحد بالطبيعة والانتقال إلى عالم سحريّ لا يتقيَّد بعقل وإنَّما ينفتح على اللامعقول.

لا نناهض الحقيقة إن زعمْنا أنَّ أغلب خطاباته تسلك خطيَّة هذا المسار على نحو ما نلفيه في خطاباته التي ترتكن إلى تقنيَّة القصّ العجائبي والموسومة بـ " **الصمت والجناح/ رسالة إلى سيدة طيبة / أغنية إلى الله / كلمات لا تعرف السعادة / ذكريات**،.......... .

وإذا كان اهتمامنا ينصبُّ على الفواتح نورد بعض النَّماذج على سبيل التمثيل لا الحصر ومن ذلك قصديته : " **ذكريات** "[1]

ذاتَ مسَاءْ مُظْلم كأنَّهُ سردَابْ

أطَلَّ منْ كَوْن الجدَار وجْهَهُ المُرْتَابْ

والريحْ حول كُوخه قَارصةْ مُدَمْدمَهْ

والرَّعدُ قَاصفٌ الصيدي مدينَة مُنْهَدمَهْ

والبَرْقُ ضَاء في السَّمَا أهلَّة أهلَّهْ

والأفقُ غابةٌ كثيفةُ النَّبات مُشْعَلهْ

يتراءى السّحري في هذه الفاتحة من خلال التَّوحد بالطبيعة واختراق حُجُبهَا والإنصات إلى خطاب عناصرها وهي تطفح بالمُتَخيّل عبر غرابة التركيب وعجائبيّة التأليف وهو ما نقع عليه كذلك في فاتحة قصيدته : " **الصمت والجناح** "[2]

الصَّمْتُ راكدٌ ركودَ ريح ميّتَة

حتَّى جَنَادبُ الحُقُول سَاكنَة

وقبَّةُ السَّمَاءْ باهتَة

والأفُقُ أسْوَدٌ وضَيّقٌ بلا أبْوَابْ

ونحنُ مَمْدُودَانْ في ظلال حَائط قَديمْ

مُفْتَرشَان ظلَّنَا

مُلْتَحفَانْ بالعذَابْ

---

[1] - صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.54.

[2] - المرجع نفسه ، ص.217.

استنادا على ما تمَّ إيراده ننتهي إلى فعاليَّة التمثيل السّحري في إنتاج الخطاب العجائبي عبر تجاوز المعروف وتغيير المألوف وتجاور المتنافر وتحاور المتناقض وليس ذلك سوى مسايرة لمروق الشَّاعر عن المعقول وانفلاته عن نواميس واقعه المهزوم وهاجسه الأكثر إعرابا وإلحاحًا في أداء التغيير ومأخذ اللاتوقع عبر تلك اللانحوية.

د- سمات الحقل الحلمي :

يهيئ **صلاح** فواتح خطابه الشّعري عبر التماهي في تخليصها من أسْر الواقع والتماهي في ترحليها للارتباط بالحلم الذي يكشف بنُورانيته زيف الواقع وكثيرة هي الفواتح المحتفيَّة بالمشاهد الحلمية نحو ما نقع عليه في فاتحة خطابه :" **حديث في مقهى**"[1]

أَتَحَوَّلُ عن رُكْني في باب المَقْهَى حينَ تُدَاهمُني الشَّمسْ

أَتَحَوَّلُ عن شبَّاكي حينَ يُدَاهمُني بَرْدُ الليلْ

أَتبَسَّمُ أحْيَانًا منْ أسْنَاني

أَتَنَهَّدُ أحْيَانًا منْ شَفَتَي

أحْلُمُ في نَوْمي حُلْمًا يَتَكَرَّرُ كُلَّ مَسَاءْ

أَتَدَلَّى فيه مَعْقُودًا من وَسَطي في حَبْلْ

مَمْدُودًا في وَجْه رُكَام الأَبْنيَة السَّوْدَاءْ

إنّ جوهر التَّقاطع بالحلم يرد من تلك التَّحولات التي تسلكها اللغة فتغدو الفاتحة صورة حلمية وهي ترتهن إلى القصّ العجائبي فتنتهي إلى حقل الغرابة بما تنهض عليه من تكثيف يشي بالتَّشوق إلى عالم مأمول. وفي الحلم تطلق سرائر النفس وأشجان

[1] – صلاح عبد الصبور، ص. 318.

الجسد للكشف عن المحجوب والإفصاح عن المسكوت الذي يبوح بدمامة الواقع وبشاعته وغرابته ولا تغدو تلك الفواتح مجرد فضفضة لقصّ غريب عجيب يدعو إلى الدَّهشة وإنَّما لابدَّ من فك شفراتها للوقوف على دلالاتها القصيَّة ولعل هذا ما تؤديه فاتحة قصيدته "**رؤيا** "[1] بصورة جليَّة :

في كلّ مَسَاءْ ؛

حين تَدُقُّ السَّاعة نصْفَ الليلْ

وتَذْوي الأَصْواتْ

أَتَدَاخَلُ في جلْدي، أَتَشَرَّبُ أَنْفَاسي

وَأُنَادمُ ظلّي فوقَ الحَائط

أَتَجَوَّلُ في تَاريخي، أَتَنَزَّهُ في ذكْرَيَاتي

أتَّحدُ بحُبّي المُفتَتْ في أجْزَاء اليَوْم المَيّت

تَسْتَيْقظُ أيَّامي المَدْفُونَة في جسمي المُفَتَتْ

يتَأَلَّفُ ضَحكي ويُكَائي مثْلَ قَرَار وَجَوابْ

أَجْدلُ حَبْلًا من زَهْوي وضَيَاعي

لأَعْلقَهُ في سَقْف الليْل الأَزْرَقْ

في إطار هذه المشاهد الحلمية تتأتَّى للشَّاعر مكنة تجسيد ما يرنو إليه ويرمي إلى تحقيقه ذلك أنَّ " الحلم شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مع أسرار الكون أي مع قواه الخلاقة "[2] وتمنح فعالية الانفصال للاتصال.

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص .324.

[2] – أدونيس (سعيد علي أحمد) مقدمة الشّعر العربي، ص. 86.

هذه السّمات وغيرها كثير من حيث الارتكاز إلى اللامعقول أسهمت في تشكيل الحقل الدّلالي للقصّ العجائبي.

3 . الفاتحة العجائبيَّة ومنطق التَّشاكل والتَّباين :

من الآليَّات الإجرائية التي تسمح بتحقيق أواصر الوثاق ما بين الوحدات الدَّلالية؛ ثنائية التَّشاكل والتَّباين ،وإذا كان **غريماس** قد عدَّ التَّشاكل ترجيع جملة من الوحدات الدّلالية التي تُمكّنُ من مباشرة المحكي، فإنَّه يصبح التقنية التي عبرها تتكشف موالج الاتساق وتتبيَّن مواطن الانسجام ليغدو الخطاب لحمة واحدة وهو عينه ما نلفيه لدى **محمد مفتاح** حين اعتبر التشاكل " تَكْرَار مُقَنَّنْ لوحدات الدَّال نفسها ... والتَّباين هو عكسه "[1] .

من هنا فإنَّ أجزاء النَّص وإن انشطرت والمعاني حتى وإن تشظَّت وتمظهرت بالتنافر فإنَّها في جوانيّتها تُبْدي عن تلاحم ، فما إنْ تدعو وحدة معينة إلى دلالة محدّدة تتداعى لها سائر الوحدات بالولاء والانصياع .

وإذا كان القصّ العجائبي قد أظهر عن ذلك الإسناد اللاعقلي من حيث تجاور المتنافرات وتحاور المتناقضات واستدعاء المتخيل من الخطاب الخرافي والصوفي والسّحري والأسطوري ،فإنَّنا نحاول القبض على معانيه بالاتكاء على منطق التشاكل والتباين ،ولتكن فاتحة خطابه "**مرثية رجل تافه**"[2] أنموذجا لذلك إذ يقول:

مضَتْ حَياتُه .....كَمَا مَضَتْ

ذَليلَة موطَّأة

كأنَّها تُرابُ مَقْبَرة

وكانَ مَوْتُهُ الغريبُ بَاهتًا مُبَاغتًا

مُنْتَظرا، مُفَاجأة

(الميتَّهْ المُكَرَّرَهْ)

---

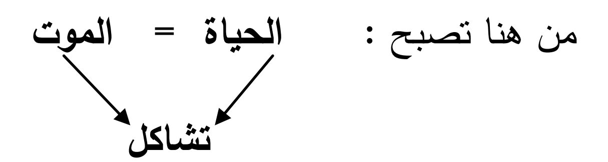
[1] – مفتاح محمد ،تحليل الخطاب الشعري – إجرائيَّة التناص –،ص.22.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان ،ص.309.

تستهل علينا هذه القصيدة بقصّها لتفاصيل حياة وممات رجل تافه، وإن كانت في ظاهرها تكشف عن تباين عبر ثنائية متضادة (**الموت ≠ الحياة**) فإننا سرعان ما نقع على تشاكل من خلال ما يلي :

إن حياة هذا الرجل توحي بالموت كونها ذليلة وحياة الذل = الموت، ويبرز الشَّاعر ذلك من خلال التشبيه لها بالمقبرة ولا شكَّ أنَّ المقبرة تنضوي ضمن الحقل الدّلالي للموت.

من هنا تصبح : **الحياة = الموت**



وإن كان الموت واحد وأسبابه متعددة فإنَّ موت هذا الرجل يصبح غريبا ويتحقَّق التَّشاكل النحوي والإيقاعي ما بين " **باهتا = مباغتا** " .

ويخرق الشَّاعر أفق انتظار المتلقي حين يقرّر أنَّ هذا الموت ينتظر الميتة المُكَرَّرة مع أنَّ الموت واحد ومن هنا يتحقق التَّشاكل ما بين الثنائيتين عبر ما تؤديه عبارة " **الميتة المكرَّرة** " والتي تؤكد أنَّ حياته الأولى ما هي إلاَّ ممات وبذلك تنضوي وحدات النَّص جميعها تحت دلالة واحدة وهي **الموت**.

كما تؤدي فاتحة قصيدته " **رؤيا** " والتي أتينا على ذكرها في العنصر السابق ضمن **سمات الحقل الحلمي** جملة من التشاكلات والتباينات وإن كانت تنهض على غرائبية الحكي وعجائبية الصوغ عبر التعالق والتواشج بالمختلف وتحاور المتناقض وتجاور المتنافر إذ نقع على التشاكل ما بين :

مساء = الليل = اليوم = الساعة ⟵ الاشتراك في السّيم " الزمن " .

جلدي = أنفاسي = ظلي ← الاشتراك في السيم النسبة إلى الذات .

أتداخل = أتشرب = أنادم = أتجول = أتنزه = أتحد = أتشابك ← تشاكل صرفي

اليوم الميت = أيامي المدفونة ← تشاكل دلالي .

طفلا = صبيا ← تشاكل دلالي .

أتجول في تاريخي = أتنزه في تذكارتي ← تشاكل صرفي، تركيبي، نحوي دلالي

أمَّا التَّباين فيتجلَّى من خلال ما يلي :

تدقُّ السَّاعة ≠ تذوي الأصوات

↓ ↓

صوت ≠ صمت

اليوم الميت ≠ تستيقظ أيامي المدفونة

أتَّحد بجسمي ≠ جسمي المفتت

ضحـــكي ≠ بكائي

زهـــوي ≠ ضياعي

4- صيغة العجائبي وحقل الأيقنة :

إنّ بنية العجائبي وإن تعددت سماتها فإن أمشاجها تتعالق وأوصرها تتوثق لتولي وجهتها شطر دلالة معينة كالجسد الواحد إذا انزاحت إحدى وحداتها صوب مقصدية محددة سلكت سائر الوحدات خطية مسارها.

وتتكرس صيغة القصّ العجائبي عبر مسلك الانحراف باللغة، وهو سننها الذي ارتكنت إليه واعتادت السير عليه محاولة التمدُّد إلى غرائبية الصوغ والتوسُّع على عجائبية النسج لتنخرط ضمن المجازي ولاسيَّما الاستعارة " فالشّعر إذا كان مشكّلا من لغة تتجدَّد باستمرار ويتغير عبرها المعنى فلوجود استعارة وعليه لا تغدو الاستعارة مجرد صورة من الصور وإنَّما صورة الصور ومجاز المجازات "[1]، ذلك أنَّها الكفيلة بخلق مساحات التكثيف والتّوتر والتناقض.

ينبغي الإشارة إلى أنَّ فواتح الخطاب الشّعري ما كان لها أن تتشكَّل وفق إحلال صيغ القصّ العجيب إلاَّ عبر الاستعارة التي تفعل فعلها المنعطف باللغة لتغدو خطابا مفارقا للمكرور من الأسيقة وبذلك انتهكت حرمة التركيب النَّحوي وانتهت إلى تجاوز نحوية البلاغي حين انفتحت على اطلاقية المجاز وإرسالية الانزياح ومن هنا تلفّعت رداء المجهول وتدثّرت أردية اللامعقول كونها لا تخضع " لسلطة التركيب التقليدي والمعنى المنطقي المألوف "[2] .

---

[1] – Genette, G.Figures 03, P.33.

[2] – مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء، سوريا، ط.01 ، 2002، ص .109.

وفق هذا المأخذ من الطرح تأسس النسق اللغوي للقص العجيب في الفواتح الشعرية " **لصلاح عبد الصبور** " التي تقع في منطقة وسطى بين التعبير والتجريد وهي تتقفى خطى تلك النسقية المأمولة في حداثة الخطاب التي كانت المتكأ في تشييد أيقنتها بحيث تستحيل في كليتها بما فيها " من عناصر جزئية إلى وحدة سيميائية أو علامة كبرى يكون الجانب الظاهر فيها (....) هو الدَّال أو هو وسيلة نقل العلامة ويكون الجانب المعنوي الباطني فيها أو المفهوم هو المدلول "[1] .

بذلك انبرت للفواتح مكنة التمثيل الأيقوني متكأة على مدركات الحواس " التي تقود هذه الحركة (....) لما تتضمنه من عناصر سمعية وبصرية وذوقية وشمية ولمسية"[2] تسهم في بلورة الفواتح ، ومن ذلك فاتحة قصيدته " **ثلاث صور من غزة** "[3]

لَمْ يكُ في عيونه وصَوْته أَلَمْ

لأنَّهُ أَحَسَّه سَنَهْ

ولا كَهُ.......اسْتَنْشَقَهُ سَنَهْ

شَاله في قَلبه سَنَهْ

إنَّ عتبات هذه القصيدة بما في ذلك الفاتحة والعنوان أيقونة بامتياز إذ تؤدي مسلك تساوق الهيكل الخارجي عبر ثلاث مقاطع على نحو ما يؤديه العنوان " **ثلاث صور**" كما نقع على الأيقونة البصرية(**عيونه**) والسمعية(**صوته**) والحسية(**أحسَّه**) والذوقية (**لاكه**) والشمّية(**اسنشقه**) واللمسيّة (**شاله**) .

---

[1] – قاسم سيزا، أبو زيد نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقيا، ص.241،240.

[2] – مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص– نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– ،ص .247.

[3] – صلاح عبد الصبور،الديوان،ص.138.

تؤدي هذه الأيقونات المتعدّدة دلالات الخطاب ومقاصده، وبما أنَّ الحديث عن غزة ينقل الشَّاعر معاناة الفلسطيني التي اتَّسعت وامتدَّت لتشتغل كافة الحواس ومن ثمَّ تأتي لتعبر عن المأساة الجماعية ومدى عمقها.

وتمثل فاتحة خطابه " **الصَّمت والجناح** " التي ذكرنها أنفا الأيقونة البصرية والسَّمعية واللمسيَّة من خلال التراكيب اللانحوية وما نقع عليه من استعارات ومجاز ومن ذلك:

الأيقونة السمعية والبصرية : الصمت الراكد/ ساكنة.

الأيقونة البصرية : قبة السماء باهتة / الأفق الأسود، ضيق بلا أبواب، التفت، ممدودان، ظلال، ظلنا، مفترشان، ملتحفان بالعذاب.

هذا المشهد طافح بدلالات السلبية والسوداوية والجمود والركون والضعف والاستسلام وتصبح بذلك أيقونة للواقع.

كذلك ما نقع عليه من قص عجيب يؤدي إلى التشكيل الأيقوني في فاتحة خطابه "**ذكريات** "[1] من أيقونات **بصرية** (مساء مظلم، كأنه سرداب، وجهه المرتاب، مدينة منهدمة، الأفق غابة كثيفة، النبات مشعلة، البرق ضاء، أهله) و**سمعية** (قارصة، مدمدمة، الرعد قاصف الصدى). وإذا كانت هذه الفاتحة حافلة بالتوترات والتناقضات وأيقونة التغاير والتضاد فإنَّ " النص المشوش أيقونة قصد "[2] على ما يعانيه الشَّاعر من تناقضات في واقعه المهزوم وما يكابده من حضور متوتّر بين الكائن والممكن ومن

---

[1] – صلاح عبد الصبور، الديوان ، ص .54.

[2] – ريفاتير ميكائل، دلائليات الشعر، تر. معتصم محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1997، ص.246.

خلالها نصغي إلى أهات الخيبة للأمة العربية ونشاهد ملامح انكسارها ونلامس جمودها واهتزاز وجودها ونتذوق مرارة انهزامها ونشتم رائحة ضعفها وتلاشيها وموتها.

ختاما نخلص إلى ما يفرزه العجائبي من بلاغة مغايرة للأنساق الأدبية ومن ثم إن استعارة النسق العجائبي انزياح لبلاغة جديدة تضاف لأنساق الشعر المحدث.

المبحث الثالث

سيمياء المحكي في الفواتح الشعرية

1 ـ بنية المحكي وسيمياء التلفظ

- الفاتحة المَحْكيَّة ومنطق التَّلفظ
- البعد التداولي لملفوظ الفاتحة

2ـ سيمياء خطاب الراوي والمروي له

✓الشاعر / الراوي

- الراوي خارج حكائي
- الراوي داخل حكائي

✓الراوي / المروي له

- المروي له خارج حكائي
- المروي له داخل حكائي

01- بنية المحكي وسيمياء التلفظ :

إنْ عمدت بنية الشّعر إلى إحلال صيغ نثرية فإنَّها تظلُّ دوما في انزياح عن السَّنَنْ السالف بالانزياح إلى سحر التشكيل والتبنين المنفرد بما تنهض عليه من تكثيف وتوتر وإحداث الفجوات وترك الثغرات التي تستوجب المباشرة بمنطق المساءلة وتتجنب تلك المغالق الصارمة لنسقيتها بتقديم ما يتجاوب مع بلاغتها .

وعليه فإنَّ استراتيجية نسق الشّعر يتأوَّبها ما يقارب الجدل أو الحجاج ما بين مثاقفة المتلقي المعرفية وبلاغة الغموض واستنطاق الغائب ومحاورة المسكوت . وفي هذا الصّدد أضحى لزاما الكشف عن تلك الصيغ النثرية التي تواصل بها الشّعر ولاسيَّما صيغة الحكي التي تعدُّ مصبَّ اهتمامنا وهو الدور الذي اضطلع به **جيرار جينات** حين حاول " إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية ويميز فيه بين الحكاية بصفتها مضمونا حدثيًّا أي قصة والحكاية بصفتها خطابا سرديًّا والحكاية بصفتها فعلا سرديا ليصل إلى تحديد موضوع السَّرديات في الخطاب السَّردي وعلائقه بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي"[1]

استنادا على هذا القول نقف على تحديد مواطن الافتراق وإن تعددت موالج الاتفاق ما بين السَّرد والقصة والحكاية ،غير أنَّه وفي ظلّ ما يتطلبه بحثنا لا نروم تقصّي تلك المسائل بقدر ما نرنو إلى تناول صيغ الحكي في الفواتح الشعريَّة بوصفها عملية تلفظية. وهو المفهوم الذي يراه **جينات** الأكثر قدما من حيث النظر إلى الحكي

[1] - جيرار جينات، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – تر. معتصم محمد، حلمي عمر، الأزدي عبد الجليل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.01 ،1996 ،ص.17.

بوصفه حدثا " غير أنه ليس البتة الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما إنَّه فعل السرد متناولا في حد ذاته "[1]

إذا كانت بنية اللغة الشعرية قد تقفَّت أثر المسار السَّردي وهي تقترب من لغة المحكي، فإنَّ هذا ما سيطرح إشكالية إجرائيَّة التحليل ونحن نحاول القبض على دلالاتها ذلك أنَّ بنية المحكي " تصبح لونا من الشوائب وعدم النقاء الذي يصيب الشعر أحيانا، إنَّها بقية من الكتابة النثرية التي تتسرَّب فيه وتدل على أنَّ السدود التي تقوم بينه وبين النثر ليست محكمة دائما، ويمكننا لدراسة هذه الترسيبات استخدام نفس الوسائل التحليلية الفنية التي نستخدمها للكشف عن الأبنية القصصية في النثر "[2]

من هنا بات من المُسَلَّمْ تغيير الحساسية النقدية والتسلُّح بالأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي الذي قطع شوطا في مقاربته للخطاب السَّردي بتقديم مفاهيم تتعلق بالأنموذج العاملي والبرنامج السَّردي وظلَّ مفتوحا على تقديم مفاهيم جديدة بالاستعانة بالبحوث المختلفة وعلى تنوعها .

وإذا كان الخطاب الشعري قد تواشج بالخطاب السَّردي عبر إحلال صيغ الحكي فإنَّ الخطاب الشّعري يغدو أرضية صالحة لتطبيق الآليات السيميائية نفسها التي تطبق على النَّص السَّردي .

---

[1] – جيرار جينات، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ،ص.37.

[2] – فضل صلاح ، النظرية البنائية في النقد العربي، ص.363.

تبعا لما سلف يمكن اعتبار العملية الشّعرية عملية تلفظيَّة تستوجب المقاربة وتستجيب لآليات التحليل السيميائي الذي توسَّع ليهتم بقضايا تتموقع خارج الملفوظ من حيث الاهتمام بمسألة التَّلفظ التي فتحت المسار أمام سيميائية الخطاب، هذا ما يذهب إليه **جاك فونتانيل** حين يرى أنَّ " مسألة الاهتمام بفعل التَّلفظ والعمليات التلفظيَّة هي التي أتاحت مكنة الانفتاح على سيميائيات الخطاب "[1] .
ونلفي **جون دي بوا** يحدد الفرق ما بين الملفوظ والتَّلفظ وإن كان كل منهما متعلقا بالآخر حين يقرُّ أنَّ التَّلفظ مرتبط بالفعل اللساني الذي يؤديه الفرد وبالمقابل يصبح الملفوظ نتاجا لهذا الفعل "[2] وعليه يغدو التَّلفظ فعل إنتاجي (انجازي) لما يمكن أن ندعوه الملفوظ .

يعدُّ **جوزيف كورتاس** من أبرز السيميائيين الذين قدموا مفهوما شاملا لسيميائية التَّلفظ من خلال سعيه الدؤوب لتحقيق الموازنة ما بين النظري والإجرائي عبر مقاربة الخطابات سيميائيا وعلى تنوعها ، ومن ذلك اهتمامه بسيمياء الحكاية محاولا الوقوف على نسقها الدّلالي، مستندا إلى إرهاصات أوليَّة تمثلت في أعمال **بروب** وبحوث **ليفي شتراوس** و **غريماس**[3] .

---

[1]- J .Fontanille, Sémiotique et littérature,éd. P.U.F ,1999 ,p.192.

[2] – J .Dubois ,Dictionnaire de linguistique, ed p.192.

[3] – Voir, J .Courtes ,Analyse sémiotique du discours,de l'énoncé a l'énonciation ,Paris ,éd. Hachette ,1991, p.17.

✓ الفاتحة المحكيَّة ومنطق التلفظ:

إنَّ الوقوف على التَّلفظ لا يتمُّ إلاَّ عبر مقاربة الملفوظ الذي يعد بؤرة التحليل ومن خلاله نستطيع أن نكتشف تجليَّات التَّلفظ من حيث اعتبار الحكاية ملفوظ نتاج عملية تلفظية ، هذا ما يؤديه **كورتاس** حين يعتبر كل ملفوظ يحمل بين طياته آثار وتجليات تلفظ ما[1] .

وعليه فإنَّ كل حكاية تنبو في مستوى تجلّيها عن مستويين؛ مستوى متعلق بالمروي وهو ما يدعى بـ **ملفوظ الملفوظ** ومستوى آخر يشير إلى الكيفية التي تقدم بها الحكاية وهي ما يمكن أن نطلق عليه **تلفظ الملفوظ** وقد سعى " **كورتاس** " إلى مقاربة الحكاية عبر فرز عناصرها التيمية والتصويرية والتي تستوجب إبراز الفرق ما بين التيمي الذي يرتبط بمدلول مجرد من خلال انهدام ما يماثله من أشياء محسوسة "**كالحرية والسعادة** " في مقابل التصويري الذي يظل مرتبطا بما يجسده ويقابله في العالم الخارجي " **كالحمامة والوردة** "[2]

إلاَّ أنَّ هذا التنائي يفرض موجبات التداني من حيث استناد الأخير والمتمثل في التصويري على التيمي في تحديد دلالته وإبراز قيمته[3] ، فكل ملفوظ أدبي بما في ذلك الحكاية ولاسيَّما العجيبة لا نتكئ في الوصول إلى دلالتها على المعنى الظاهري وإنَّما تقول شيئا وتعني شيئا آخر، وبالتالي فإنَّ النسق التصويري وإن كان له ما يمثله على مستوى الدَّال كحمامة مثلا أو وردة فإنَّ توظيفه في الحكاية يستوجب مدلولا أعمق هو ما يتعلق بالتيمي كدلالة الحمامة مثلا على الحرية والسلام ودلالة الوردة على التفاؤل والسعادة والجمال .

---

1 – Voir, J .Courtes ,Analyse sémiotique du discours,de l'énoncé a l'énonciation, p. 167.

2 – VOIR , ibid p.246.

3 – Voir ,Ibid., p. 167.

ضمن هذا المؤدى نخلص إلى أنَّ التيمي منوط بمهمَّة تنظيم النَّسق التصويري الذي لا سبيل له في إنتاج المعنى إلاَّ بالارتكاز على المستوى التيمي هذا ما دفع **كورتاس** إلى " التمييز ما بين الخطابات الأدبية التي تتماز بلغتها المجازية وما يخالفها من خطابات علمية وظيفية بالنظر إلى المستوى التصويري "[1] .

عبر هذا الطرح تمت له مكنة التمييز ما بين مستويين من الدّلالة؛ الدّلالة الأولى التي نتوصل إليها من خلال قراءة أي ملفوظ بما في ذلك الحكاية والتي تغدو المنطلق لدلالة أخرى بعيدة عبر فاعليَّة التَّأويل[2]

افترع **صلاح عبد الصبور** أفق فواتح خطابه الشّعري عبر استدعاء صيغ المحكي بوصفها شفرة تلفظيَّة تؤول إلى غرابة الأداء التلفظي، ونظير ما يضارع هذا النوع فاتحة خطابه الشّعري مذكرات **الملك عجيب بن الخصيب** التي تُحدث تعالقا مع العنوان بحيث يستعير فيها الشَّاعر صوت **الملك عجيب بن الخصيب** وهو يحدثنا عن مذكراته ويروي لنا تفاصيل حكايته، وفي الوقت نفسه لا يمكننا التعامل معها إلَّا من خلال ما تنهض عليه من فعاليَّة التَّناص مع الخطاب السَّردي القديم والمتمثّل في حكايات ألف ليلة وليلة .

---

[1] –J, Courtes, Le Conte populaire– poétique et mythologie, p.213.

[2] – voir, J Courtes, Analyse sémiotique ,p.61.

من هنا تغدو الفاتحة وهي تحذو صوب الأخذ بصيغ الحكي خطابا تلفظيا حين يتولى الصوت المستعار (**الملك عجيب بن الخصيب**) فعل التَّلفظ بوصفه عامل تلفظ يتوجه بخطابه إلى متلفظ له ،في حين تصبح الفاتحة ببنيتها النَّسقية نتاج فعل التَّلفظ أو ما يمكن أن ندعوه بالملفوظ والمتمثل في الحكاية المروية .

غير أنَّ مقاربة هذه الفاتحة بوصفها عملية تلفظيَّة لن يتم إلاَّ من خلال استحضار الغائب واستدعاء العوامل خارج نصية ،هذا ما نلفيه لدى **مخائيل باختين** حين دعا إلى تجاوز " النسق المحايث الذي سجنت الروسية النَّص فيه وقد اجتاز عتبات الدراسة البنوية للمحكي التي كادت لا تفارق التقطيع التزامني للخطاب لينتقل إلى طور آخر من البحث عن العلاقة التي تربط البنية الأدبية ببنى أخرى "[1]

نخلص إلى أنَّ إحلال صيغة الحكي تشي بقصدية محدَّدة تتكشَّف عبر الوصل بين النَّص المرجعي والملفوظ لتصبح انعكاسا لما يمارسه الشَّاعر من نقد للمجتمع وهو ما أشرنا له بالتحليل في المبحث السالف في حين يقع ما نصبو إليه في مصبّ ما ينهض عليه المحكي من استعارة لخطابات مغايرة وهو ما تؤديه هذه الفاتحة حين توثبت بنقلة بنائية من حيث تواشجها بأنساق الخطاب التراثي لحكايات **ألف ليلة وليلة** مما جعلها خطابا تلفظيًّا وهو ما يدفعنا إلى الاهتمام بها ذلك أنَّ " أهم مظهر من مظاهر التَّلفظ أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا هو حواريته أو البعد التَّناصي فيه "[2] .

[1] – يوسف أحمد ،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار. المفاهيم والآليات . مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران، الجزائر، ط.01 ،2004، ص.108.

[2] – تدوروف تزيفتان ،مخائيل باختين – المبدأ الحواري – تر. نفري صالح ، دار الفارس للنشر والتوزيع ،عمان الأردن،ط.02، 1996، ص.16.

✓ البعد التداولي لملفوظ الفاتحة:

على ضوء ما سلف يمكننا الإقرار بتلك الوصلة ما بين الخطاب الشّعري والخطاب السّردي بحيث تتراءى الفاتحة وفي مجملها مستندة على استدعاء صيغة الحكي مما أفسح المجال إلى توليها من زاوية اعتبارها عملا تلفظيا .وهي شكل من أشكال التواصل ما بين الباث والمستقبل أيْ؛ الشَّاعر والمتلقي لشعره عبر توافر مجموعة من الشروط المرتبطة بعملية التلفظ وبذلك يتحقَّق البعد التداولي للفواتح الشعرية.

من اللافت للنظر ما نقع عليه في فواتح **صلاح** من تكريس لفعل التَّلفظ لا باستدعاء صيغ الحكي وإنَّما بما يمارسه الشَّاعر من مراوغة وتحايل على القارئ حين يرتدي قناع الحكواتي وكأنَّه بصدد عرض تفاصيل حكاية، غير أنَّه يباغتنا باستعارة القالب وحسب. ومع ذلك تغدو أنموذجا لعملية تلفظيَّة تنضوي على شروط التلفظ ومتطلباته وما يبرر هذا الإدعاء فاتحة خطابه الشّعري " **من أنا ؟**"[1]

سَأَحْكي حكْمَتي للنَّاس، للأصْحَابْ، للتاريخ، إنْ أذنَتْ

مَسَامعُه الجَليلَة لي، فإنْ طَابَتْ وإنْ حَسُنَتْ

سَيفْرحُ قَلْبي، المَمْلُوء بالحبّ، يفيضُ القلْبْ

إذا مَا أغْفَتْ الكَلمَات في الأسْمَاع هَانئَهْ

مُنَدَّاة بعطر الحبّ

---

[1] – صلاح عبد الصبور ، ص.157.

تؤدي هذه الفاتحة تواصلا مع العنوان الذي ورد في صيغة استفهامية تتطلَّب الإبانة التي تولتها الفاتحة التي يستعرضها باستعارة فعل دال على الحكي "**سأحكي**" المرتبط بالزمن الحاضر أو المضارع ،غير أنَّ الشَّاعر يخرق أفق توقع القارئ عبر إزاحة **سأحكي حكايتي** وإحلال **سأحكي حكمتي** ،وإن كانت الكلمتان تتفقان من حيث الأصوات لتحققا نوعا من التشاكل التركيبي والإيقاعي .

وباعتبار الفاتحة عملية تلفظية يصبح لدينا :

المتلفظ: الضمير أنا

المتلفظ له: النَّاس ،الأصحاب، التاريخ .

الملفوظ : حكمتي

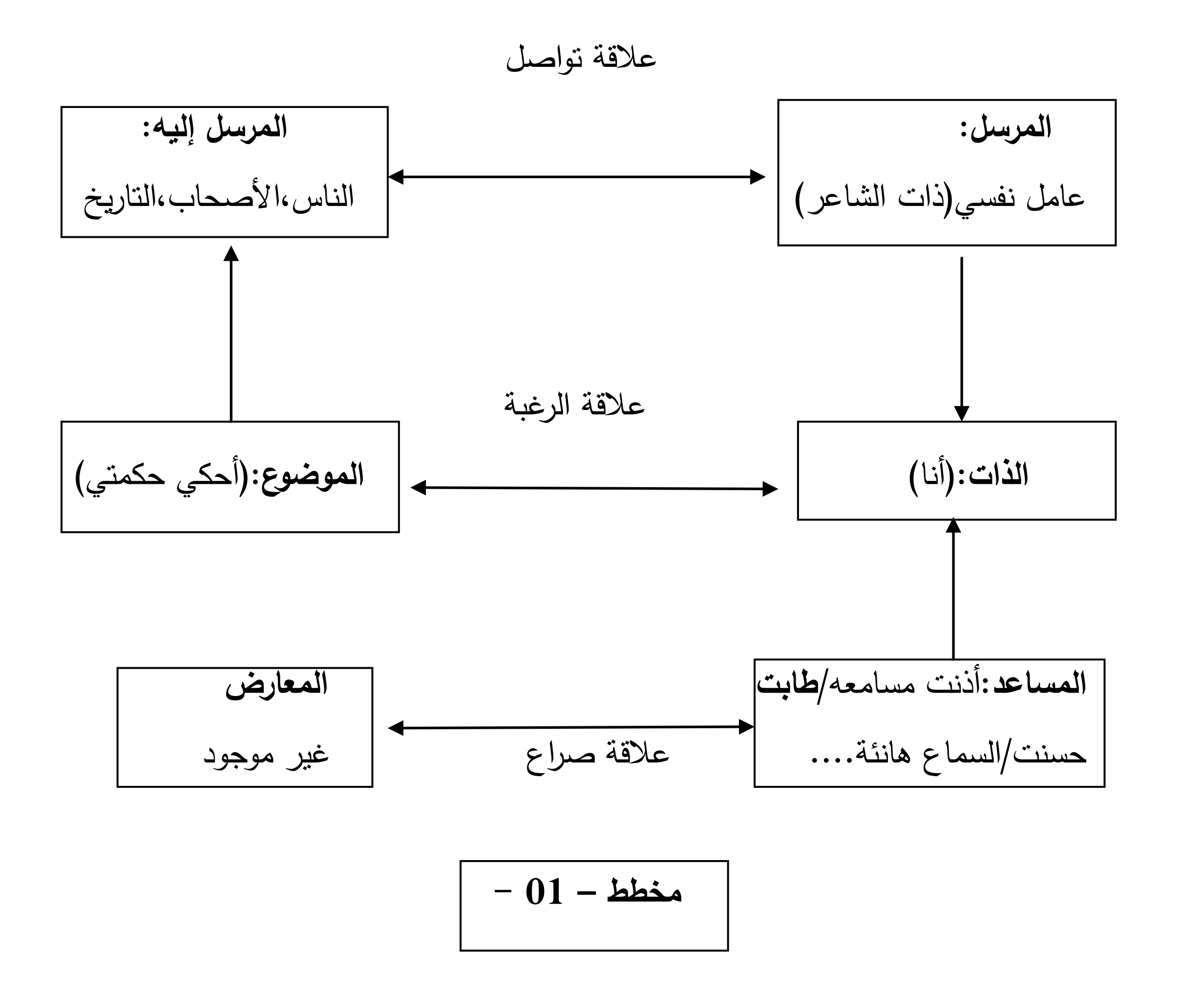
يمكننا رصد البعد التداولي لهذه الفاتحة من خلال فعل التواصل ما بين الباث والمتلقي والتي تستدعي المشاركة والإنجاز، من هنا يغدو التَّلفظ فعلا إنجازيا تواصليا من حيث تحقيق الذات لموضوع القيمة وهو الإصغاء ومن ثمَّ الاقتناع .

وقد ارتهن **المتلفظ** إلى جملة من الأدوات الكفيلة بنجاح العملية التواصلية بغية إقناع **المتلفظ له** والمتمثلة في ما يلي :

- ✓ اعتماده على فعل دال على الحاضر أو المستقبل .
- ✓ استخدام بعض الآليات التي من شأنها تعزيز العملية التواصلية والمتمثلة في الاستئذان "**إن أذنت**" .
- ✓ استخدام ألفاظ دالة على التَّأدب في دعوة المتلقي للاستجابة "**مسامعه الجليلة ، طابت،حسنت**" .

✓ استخدام ألفاظ دالة على النتيجة والجزاء "**سيفرح قلبي،يفيض القلب،الأسماع هانئة، منداة بعطر الحب**" .

وعليه يتحقق البرنامج السَّردي من حيث إنجاز فعل التَّلفظ وهو ما يقره **جون أوستين** حين يؤكد أنَّ " التلفظ هو إنجاز للفعل "[1] والذي نمثل له بالمخطط التالي:



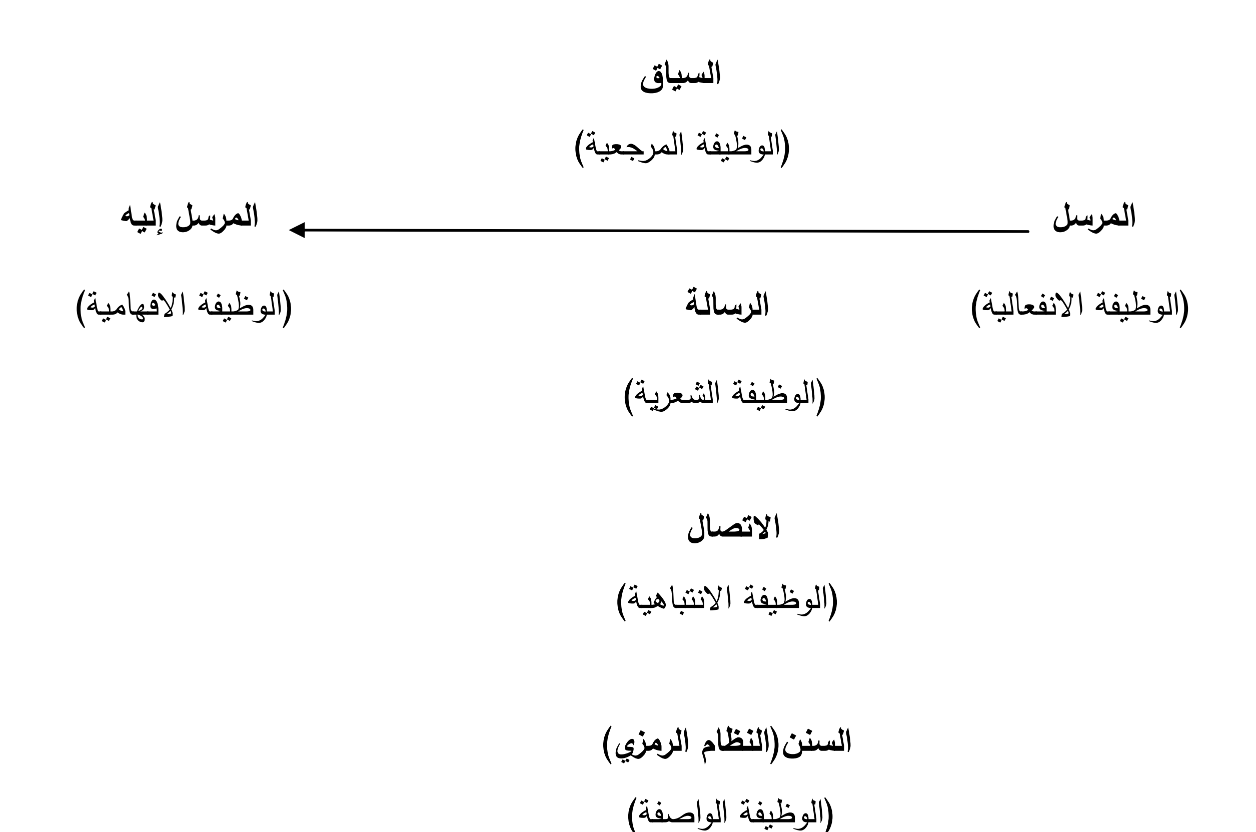
مخطط – 01 –

---

[1] – الشهري عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيَّات الخطاب – مقاربة تداولية – ،بيروت ،دار الكتب الجديدة، ط.01 2004، ص.17.

إنَّ ما يمكن استخلاصه من مؤدى هذه الخطاطة الاستراتيجية التداولية لهذه الفاتحة على اعتبار أنَّ التَّلفظ شكل من أشكال التواصل ما بين الشّاعر أو الراوي أو ما يمكن أن ندعوه بعامل التَّلفظ الذي يتوخى استراتيجية معينة بغية إقناع القارئ أو المروي له ، ولن يتمَّ ذلك إلا بتوافر مجموعة من الشروط المرتبطة بعملية التَّلفظ .

تبعا لهذا المقتضى يرد تصوُّر **رومان ياكبسون** للّغة وهي تنهض على فعاليَّة التَّواصل عبر ستة عوامل فاعلة هي على التوالي: **المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، قناة الاتصال والسنن** ، هذه العوامل تؤدي وظائف معينة أثناء العملية التَّلفظية بحيث تسهم في بناء النَّص وتركيب الخطاب .



تتجلَّى كل وظيفة من الوظائف المبينة من خلال التركيز على العامل المرتبط بها[1] وعليه فإنَّ الشَّاعر وهو يهيئ خطابه الشّعري بدءً بفاتحته يرمي إلى تبليغ رسالة معينة حين يتوخى مقصديَّة محدَّدة .

ومن أبرز العوامل الفاعلة في العملية التواصلية المرسل المرسل إليه والرسالة وإذا كان بحثنا ينصب حول الفواتح السردية يمكننا الوقوف على سيمياء كل من الرّاوي والمَروي له .

[1] – Voir, Jakobson Romane, Essais de linguistique générale,tard.Nicolas Ruwet,Paris,éd. minuit, 1963 ,p.214.

02- سيمياء خطاب الرَّاوي والمَرْوي له:

ممَّا لا يجب إغفاله ونحن بصدد الاشتغال على فواتح الخطاب الشّعري بوصفها عملية تلفظيَّة تنضوي على عالم تخييلي بما تحتويه من إحلال لصيغ الحكي، الوقوف عند الرَّاوي بوصفه عامل التَّلفظ الذي " يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقة أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما معينا فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير"[1] .

من هنا يحقُّ لنا التساؤل عن العلاقات التي يقيمها الرَّاوي مع كل من الشَّاعر بوصفه المنتج الحقيقي للخطاب والمروي له الذي يطمح للتواصل معه عبر المروي. وهو ما أومأ إليه **عبد الملك مرتاض** حين اعتبر العملية السَّردية " ميثاق سردي بين (السَّارد والمؤلف والقارئ) فكأنَّ هؤلاء الثلاث مهيأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السَّردي "[2] .

وإذا كانت دراستنا تقتصر على مقاربة الفواتح الشعرية وهي تؤدي فعل التواصل بصيغ الحكي، فلا مندوحة من تناول مسألة تعدُّد الأصوات وتعالقها ضمن المنطوق الحكائي بوصفها وحدات سيميائية دالة تسهم في تشييد نسق الفواتح وتحديد أفقها الدلالي.

---

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط .01، 2005، ص. 07.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد– عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)،1998، ص . 203.

أ- الشَّاعر / الرَّاوي :

إذا ما تقصَّينا طبيعة علاقة الشَّاعر بالرَّاوي نجد المسألة قد تنازعها موقفان ما بين فاصل بينهما وواصل، ومن المؤكد أنَّ الفاتحة الشعريَّة وهي ترتدي كساء السَّرد وتتلفع بلباس الحكي لا غنى لها عن راوي كفيل بنسج خيوطها والإخبار عن أحداثها ووقائعها مرتهنا في ذلك إلى لغة تغدو المتكأ في تجسيد عوالمها، غير أنَّها تصبح منفلتة من سلطته كونها " دالة من قبل في الوقت نفسه الذي يستولي عليها "[1]. هذا ما يؤكده **رولان بارث** حين يعلن عن موت المؤلف وانقطاع صلته بنتاجه لحظة توقف قلمه عن التحبير ذلك أنَّ " اللغة التي يبنيها هي دوما خارج المكان لتعدد معانيها "[2] .

من هنا تنتفي أواصر الوثاق ما بين الشَّاعر والرَّاوي الذي ليس سوى " دور مخلوق من المؤلف "[3] ليصبح منفصلا تماما عن شخصية الشَّاعر، وفي المقابل نقف على رأي آخر مناهض يؤكد أنَّ الراوي ليس سوى قناعا للشَّاعر وانعكاسا له وفق ما يدعو إليه **عبد الملك مرتاض** حين يؤكد أنَّ " المؤلف ثابت في أصله ومن كان ثابتا في نفسه لا يجوز نفيه "[4] ، هذا الرأي هو الأقرب إلى الصواب بمقتضى ما نلمسه من ذلك الحضور الوافي للشَّاعر في ثنايا خطابه وما يستدعيه من صيغ الحكي ليس إلا لما تنطوي عليه من تقنيات تخول له مكنة تجسيد أفكاره والتعبير عن ألامه وأمانيه ،فيمارس عبرها فعل المروق عن الواقع محاولا التغيير والإصلاح .

---

[1] – جون فانسان، رولان بارث و الأدب ، تر. سويتري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01 ،1994 ، ص. 20.

[2] – Reland Barthes, le plaisir du texte ,éd,Seuil, Paris, 1973 ,p . 49.

[3] – ولفغانغ كيزر، من يتكلم في الرواية (شعرية المسرود) ،تر. عدنان محمود– منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب دمشق، ط.01 ،2012، ص. 60.

[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السَّرد– ،ص. 240.

ما سلف ذكره هو ما راهن عليه **صلاح عبد الصبور** وأدَّاه إجرائيا عبر ما تنبو عنه الكثير من فواتح خطابه الشّعري المتواشجة بصيغي الحكي والتي يغدو فيها الرَّاوي قناعا له بحيث ينفخ فيه روحه ويعيره صوته ليبوح من خلاله بالمسكوت ويفصح عن المكبوت على نحو ما تؤديه فاتحة خطابه الشّعري "**شنق زهران**" والتي أتينا على ذكرها في مواطن كثيرة إذ تكشف عن ذلك الانصهار ما بين الشَّاعر والراوي الذي يتموقع خارج الحكي إلاَّ أنَّه يمدنا بتفاصيل الحكاية بوصفه متلفّظا بضمير الغائب يؤدي فعلا إنتاجيا هو ما ندعوه بالملفوظ والمتمثل في البنية الحكائية للفاتحة التي تعدُّ بمثابة حكاية خرافية كابوسية يمتزج فيها الواقعي بالخيالي من خلال المشاهد المأساوية والمفزعة ويمكننا توظيحها كالأتي :

" **وثوى في جبهة الأرض الضياء** " هذه العبارة وإن اشتملت على لفظ **الضياء** الذي يعني: النور،الحرية،السلام،الحياة...فإنها تستحضر الغائب والمتمثل في الظلام والذي يحيل إلى الخوف ،الفزع ،القيد ،الاستعمار، الظلم والموت.... ولعل الذي يؤكده تتابع الحكي حين يكشف عن "**الحزن الذي مشى إلى الأكواخ**" والحزن ليس سوى لوعة وأسى ودمعة وموت...وما يضاعف من دلالات السلبية استعانة الراوي بكائن خرافي أسطوري "**تنين**" جعل له مواصفات تزيد المشهد رعبا " **له ألف ذراع/ كل دهليز ذراع**..." ليقف الراوي في الأخير على المشهد المأساوي والمتمثل في " **تدلى رأس زهران الوديع** " .

بناءً على ما تمَّ إيراده، نستشف ذلك التماهي ما بين الشَّاعر والرَّاوي حين عرض علينا تفاصيل حكاية واقعية وفق تشكيل خرافي لتكون المعادل لواقع آخر بحيث تكشف لنا عن شخصية **صلاح عبد الصبور** هو يحاول تغيير الواقع بالدعوة إلى الانتفاض والمقاومة والتضحية. وعليه لا تصبح هذه الفاتحة مجرد حكاية نتشوف سماعها ونتشوق لمعرفة أحداثها وإنما آلية يصل من خلالها إلى تحقيق ما يصبو إليه .

كثيرة هي الفواتح التي تسلك هذه الخطّية من حيث حمولتها بمقاصد الشَّاعر وما يصبو للوصول إليه وفق ما ينتهجه في فاتحة خطابه " **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**" ليمارس رفضه للواقع الذي عمد إلى تهميش وظلم المثقف في مقابل بروز طبقة أخرى من مدعي العلم والسفسطة ،وكذلك فاتحة خطابه الشعري " **مذكرات الصوفي بشر الحافي** " التي تُعَرّي الواقع وتفضحه .

انطلاقا مما سلف ذكره وارتدادا إليه، يتحتَّم علينا الإقرار بمدى تواصل الشَّاعر بالرَّاوي إذ يسهم في بنينة أنساق الملفوظ وتحديد معالمه وتوجيه دلالاته. وبموجبه لا يكون النظر إلى الملفوظ بوصفه مجرد حكاية نتفاعل معها وإنَّما ما تضطلع به من وظائف وترمي إليه من مقاصد يسعى الرَّاوي إلى توقيعها على جسد الملفوظ الذي يحدد لها نوعين من الرَّاوي وفق علاقته به من حيث الحضور والغياب :

أ . 1: الرَّاوي خارج حكائي :

لا نقع على الرَّاوي ضمن الملفوظ الحكائي الذي ينتجه ولكن هو الكفيل برسم معالمه بما ينهض عليه من المعرفة الكافية والوافية لكافة تفاصيل الحكاية ومن ثمَّ تتاح له مكنة التوجيه والنقد وإضافة التعليقات والتوضيحات والبوح بأسرار الشخصيات .

وعليه فإنَّ الرَّاوي وإن كان غائبا فإنَّ سلطته في الملفوظ حاضرة وكثيرة هي الفواتح الشعريَّة التي تكشف لنا عن هذا النَّوع من الرَّاوي ومن ذلك " **شنق زهران**" "**موت فلاح** "،"**مرثية رجل تافه** "،" **هجم التتار**"،" **حكاية قديمة** "،" **ذكريات** " ...

أ. 2: الراوي داخل حكائي :

إذا كان الأوَّل يستند إلى ضمير الغائب فإنَّ الثاني يتراءى من خلال فعل المتكلم وبالتالي يجسد حضوره ضمن الملفوظ بحيث يسهم في " إقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي "[1] وينبغي أنْ نشير إلى أنَّ الرَّاوي من خلال هذا النَّوع ينخرط ضمن مدارة الحكي ويتورط عبر مشاركته لتفاصيل الحكاية ووقائعها بحيث " يقدم ما يشاهده من أحداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها "[2] وكثيرة هي الفواتح التي تبرز مشاركة الراوي ومن ذلك " **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**" "**العائد**" ، " **الإله الصغير**" ، " **من أنا** " ،" **الحرية والموت** ".... .

يتبوأ الحكي بضمير المتكلم منزلة كبيرة لما يحفل به الرَّاوي من سيطرة على الملفوظ كونه متضمّنا فيه وبذلك يضفر بحيازة التَّوسع على مدارة المحكي إذ يمتد ليطاول امتداده وبالتالي يفلح في احتواء المتلقي وشدّ انتباهه حين يوهمه بأنَّه أحد الشخصيات التي تنهض بالعمل ويدعوه صوب ذلك إلى التسليم والاقتناع.

إذا كان الرَّاوي هو الناسج لتفاصيل الحكاية فإنَّنا نصادفه في فواتح أخرى وإن كان مجرد ناقل وراو لراوي آخر متخفّي، نظير ما نقع عليه في فاتحة خطابه " **الحرية والموت**"[3]

---

[1] – خليفي شعيب ،مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ا لقاهرة، مج.11، ع.04، 1993، ص.75.

[2] – إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي – مقاربات في التّناص والراوي والدلالة – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.01، 1990، ص.119.

[3] – صلاح عبد الصبور، الديوان، ص.166.

رَوُوا يَا صُحْبَتي الأحْرَار ، فيمَا حدَّثُوا مَنْ قَالْ:

بأنَّ الطفل يُولَدُ مثلَ نَسْم الرّيحْ

وحينَ يدبُّ فوق الأرض تُثْقلُ ساقه الأغْلاَلْ

يقيّده إلى الدُّنيا تراب شمَّه الأجْدَاد

وغَطُوا أنْفَهُم فيه ....

انطلاقا من هذه الفاتحة يتقمَّص الرَّاوي دور الحكواتي الذي تلتفُّ حوله الآذان وهي متلهّفة للإصغاء وقد استهلها بفعل سردي، رمزي ،إيحائي **(رووا)** يحيل إلى ضمير غائب مجهول ويوحي باستعانته بفعل دال على الانخراط في الحكي، إذ أستند إلى مرجعية تراثية على نحو ما يلجأ إليه الحكواتي في خطاباته المحكية ،وكذلك ما نلفيه في حكايات" **ألف ليلة وليلة**" حين تستهل شهرزاد حكاياتها بـ " **بلغني أيها الملك السعيد**" وبذلك يسْتتر الرَّاوي خلف راو وهمي، كما تتداخل الأزمنة حين يمتزج الحاضر بالماضي ويكون هذا النَّوع الأكثر فعاليَّة في إقناع المتلقي الذي يصبح بصدد تلقي الملفوظ من مصادر متنوعة تكون بمثابة آليَّات حجاجية .

تبعا لما سلف نستنتج أهمية المروي له في كل خطاب حكائي إذ ينتج الراوي ملفوظه بغية التواصل معه وبذلك يصبح لزاما تحديد علاقة الراوي بالمروي له .

ب: الرَّاوي / المروي له

لا نجانب الحقيقة إذا ما ادعينا أنَّ الرَّاوي والمروي له ركيزة كل عملية تلفظيَّة ولا غاية لوجود الأوَّل دون حضور الثاني، وبذلك تبرز فعاليَّة كل منهما بالاستناد على الآخر غير أنَّ المروي له يظلُّ كخدينه في وضعية متذبذبة تتراوح ما بين حضوره ضمن الملفوظ ككائن ورقي، وبين تموضعه خارجه حين يصبح القارئ الافتراضي لهذا الملفوظ بحيث يشكل الأوَّل " جمهور الرَّاوي كما أنَّه يرسم تماما كما يتبدى في النَّص، أمَّا الثاني فيمثل جمهور المؤلف الضمني كما أنَّه يستنتج من مجمل النَّص "[1] . ويرى **عبد الملك مرتاض** أنَّه يتموقع في منطقة وسطى ما بين ضميري الغائب والمتكلم وبذلك " هو لا يحيل على الخارج قطعا ولا هو يحيل على الداخل حتما ولكنه يقع بين أن يتنازعه الغياب المجسَّد في ضمير الغياب ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم"[2] .

استنادا إلى هذا القول يمكننا تحديد كذلك نوعين من المروي له بالنظر إلى فعاليتي الغياب والحضور .

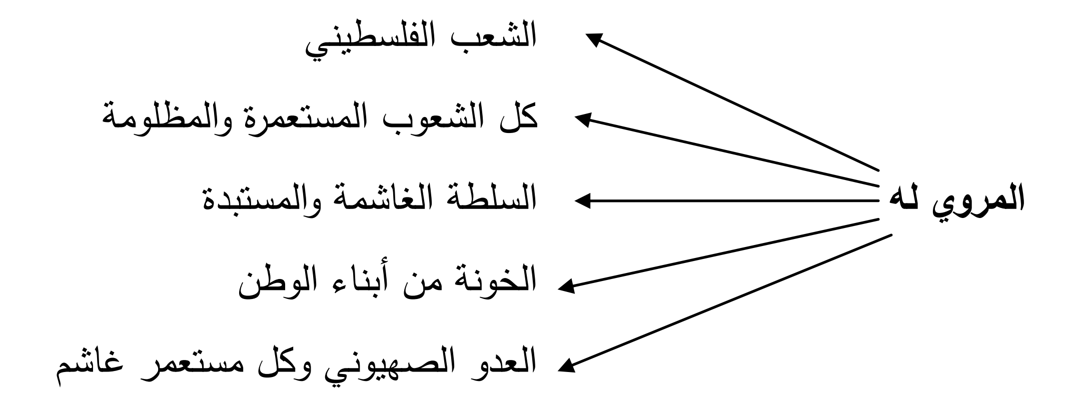
[1] – عدالة أحمد محمد ابراهيم ، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط.01، 2006، ص.21.

[2] – مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، ص.249 .

ب/ 1 المروي له خارج حكائي :

يتعسَّر في هذا النَّوع العثور على المروي له لأنَّه محتجب ومخبوء ولا نكاد نعثر عليه في الملفوظ " أي أنَّه شخصية عائمة لا موقع لها يذكر"[1] هنا يصبح القارئ مطالبا بملاحقته إذ يتكبَّد عناء تتبع أثاره وإن عميت عبر التحري عنه للقبض عليه، فتحديد هويته " يعود إلى نسق الانتظار الخاص بالقارئ "[2] وبذلك تظلُّ المسألة رهن كفاءة القارئ ومؤهلاته وقدرته على التحليل والتأويل.

يسلك **صلاح عبد الصبور** هذه الإجرائية في فواتح خطابه الشعري المتواشجة بصيغ الحكي حين يتعمَّد حجب المروي له ليفسح المجال للقارئ حتى يشاركه عملية الخلق، نحو ما سلكه في فاتحة خطابه " **شنق زهران**" حين يتلون المروي بأوجه متعددة.



[1] . عبيد محمد صابر، البياتي سوسن، جماليات التشكيل الروائي ، دراسة في الملحمة الروائية " مدارات الشرق لنبيل سليمان"، عالم الكتب، اربد، الأردن،ط.01 ،2012، ص.128.

[2] . إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية ، ص.77.

بالنظر إلى المعطيات المرجعية وبالأخص لحظة التلفظ وإنجاز الملفوظ يمكننا القبض على مجموعة من الآليات التي تمكننا من تحديد المروي له، فإذا كان الزمن في الخمسينات من القرن الماضي أين كانت تعيش معظم البلدان العربية تحت وطأة الاستعمار الغاشم وتكتوي بنيرانه وبالأخص فلسطين فإن المروي له (الراوي) كان يرمي إلى غاية محددة من خلال هذه الحكاية والمتمثلة في الدعوة إلى التحرر والانتفاض ويصبح " **زهران** " رمزا للتضحية والموت الذي يصنع الحياة كما يكون الخطاب موجها إلى العدو والسلطات المستبدة. وتتجدد الرؤية بتغير الأزمنة وتبدل المعطيات لتصبح أنموذجا ورمزا لكل وضع مشابه وبذلك تكون موجهة لكل قارئ فهو إذن " شريك متلفظ في القصة التي تنبعث من جديد عند كل فعل قراءة "[1].

ب / 2 المروي له داخل حكائي :

لا يجد القارئ اعتياصا في القبض عليه وإدراكه بيقين لا يشوبه شك من بهتان كونه "شخصية واضحة لها معالمها وقسماتها المحددة ولها حضور مؤثر أو غير مؤثر مثل غيره من الشخصيات داخل العمل الأدبي "[2] ،غير أنَّ الراوي وإن كشف عن المروي له بالتصريح به علانية باسم أو ضمير أو تقديم إشارات أو رموز تحدد ملامحه فإنَّ الخطاب الأدبي ولاسيَّما الشعري وبالأخص الحداثي يعلن شيئا ويرمي إلى شيء آخر.

[1] – فاليت برنار، الرواية– مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي– تر. بورايو عبد الحميد، دار الحكمة ،2002، الجزائر، ص. 91.

[2] – عبيد محمد صابر، البياتي سوسن – جماليات التشكيل الروائي – دراسة في الملحمة الروائية، ص. 129.

وعليه فلا مناص من الاستغناء عن مهام القارئ لأنَّ حضور المروي له لا يتعدَّى أن يكون كائنا ورقيا ينتظر من القارئ بعثه بنفخ الرّوح فيه وتقديم ما يشاكله في العالم خارج حكائي.

كثيرة هي الفواتح الشعريَّة التي يصرح فيها **صلاح عبد الصبور** بالمروي له، ومن ذلك " **صديقتي** " التي يكثّف الشَّاعر من حضورها لتغدو الرفيق للشَّاعر بحسن استماعها للشَّاعر وهو يسرد عليها تفاصيل حكاياته ليبث من خلالها آلامه وأمانيه ،هذا ما نلفيه في فواتح العنوانين الجزئية الذي تنضوي تحت خطابه المعنون بـ " **رحلة في الليل** "[1]

إذ يفتتح " **بحر الحداد** " بقوله :

الليل يا صَديقَتي يَنْفُضُني بلا ضمير

2 – أغنية صغيرة :

إليك يا صَديقَتي أغنيَّة صَغيرة

عن طَائر صَغيرْ

3- نزهة الجبل

الطَّارقُ المجهول، يا صَديقَتي مُلَثَمٌ شريرْ

عينَاهُ خنجران مَسْقيَان بالهُمُوم

5- الميلاد الثاني :

في الفَجر يا صَديقَتي تُولَدُ نَفْسي منْ جَديدْ

---

[1] – صلاح عبد الصبور ، الديوان، ص .07.

كلَّ صباح أحْتَفي بعيدهَا السَّعيدْ

6- إلى الأبد :

" الرُّخ مات – لا تُرَعْ – فالشَّاه ما يزال "

والشَّاه بالبيادق التَأَمْ

" إلى اللقَاءْ " –

وافْترقنَا –

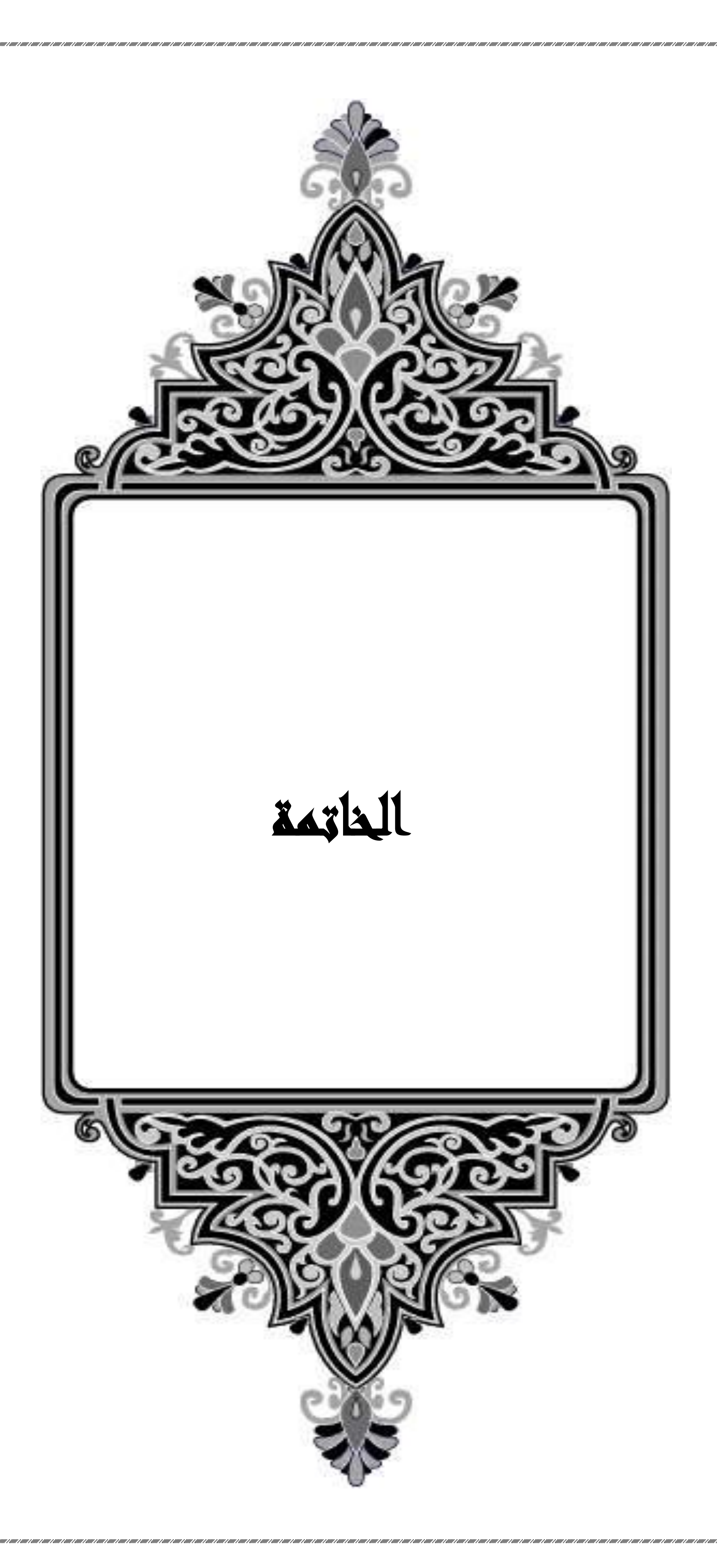
" نَلتقي مَساءَ غدْ "

من هنا فإنَّ المروي له " **صديقتي** " شخصية رمزية موحية تشي بدلالات : الصحبة ،الألفة ،المحبة ،الوفاء، الإخلاص، التضحية... بالإضافة إلى أنَّها موطن الأسرار المعين في الشّدة، إذ يسهر الصديق دومًا على سلامتك وراحتك ودفع المضرة عنك.

وعليه يكون استدعاء الشاعر : لـ " **الصديقة** " من أجل أن يبلغها حزنه ومعاناته وآلامه في هذا الواقع الذي تكشف عنه الصور الموحية بالظلام والتعفن والموت والتي وردت في فاتحة " **بحر الحداد** " ليبحث عن خلاص من هذا الوضع بالانتقال إلى وضع آخر بمعاونة من يكون كفيلا بذلك (**صديقتي**).

هذا ما يؤكده العنوان الجامع **(رحلة في الليل)** أي؛ الانتقال من واقع إلى واقع آخر مخالف ، كما تغدو هذه القصيدة موجهة لكل قارئ قد سأم من تناقضات واقعه المتعفن

المهزوم ليبحث عن خلاص للوصول إلى عالم آخر أفضل بكثير ولعل الذي يؤكد زعمنا فاتحة خطابه " **الميلاد الثاني** " التي توحي بالأمل والتجدد والتفاؤل والحياة .



الخاتمة

تسلك الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر مسلكا مغايرا مسايرا للحداثة إذ خضعت لفاعليَّة التَّحول ،لتلج إلى تشكيل آخر يناهض عرف الموروث التقليدي وما سنَّه من محدّدات.

من هنا تشكَّلت الفواتح في خطاب "**صلاح عبد الصبور**" الشّعري وفق هيئات تنافي محدّدات النمطيّة السالفة، وتلافي أسر معاييرها الكابحة في سيرورة من التَّحولات الدائبة، وديمومة من التغيرات المتواصلة، حتى تنفصل عن مدارة المغلق المحدَّد، وتتصل بالأفق المفتوح المتعدّد وهي تكرس فعل التداخل بالصّيغ المتعدّدة وبخاصة السَّرد الذي بسط هيمنته على جسد الفواتح فجاءت ممارسة فعل الفتق لدلالات خطابه، مسايرة لمسلك تجربته مكرّسة لمقاصده .

ضمن هذا التوجه كانت رحلتي الشاقة الشائقة في هذا البحث، إذ حاولت مقاربة الفواتح السَّردية في الخطاب الشعري سيميائيا. ومن أهم النتائج المستخلصة ما يلي:

- تمتدُّ الفواتح الشَّعرية المتواشجة بالسَّرد لتشمل نسيج النَّص كله.

- تعدُّ الفواتح من أهم المرتكزات التي يستند إليها القارئ إذ تنهض بالاشتراك مع نصوص موازية أخرى على فعاليَّة التأسيس للخطاب الشعري وتوليد دلالاته.

- ❖ تتموضع الفاتحة في موقع استراتيجي يتيح لها مكنة تحقيق أواصر علاقات متينة بأنساق بنائية مجاورة لها وأخرى غائبة.

- ❖ إنَّ تحديد بنية الفواتح ودلالتها مرهونة في ظلّ تواصلها بما هو داخلي من عنوان ومتن خاتمة وما هو خارجي باستحضار النصوص والمرجعيات المهيكلة لقوامها.

- ❖ تعدُّ الفواتح العنصر النسقي الذي يتوج الخطاب الشعري ويفتح أبوابه ويجلي مغاليقه بل أول الخيوط الناسجة له شكلاً ومضموناً .

- ❖ تهيَّأت الفواتح في الخطاب الشّعري لدى **صلاح عبد الصبور** وفق تشكيلات تخالف ما يقابلها في الشعر التقليدي بالتخلي عن المقدمات الطوال والمطالع القارة.

- ❖ تغدو الفاتحة بمثابة جواز السفر الذي يتيح مكنة الإبحار عبر عوالم النَّص بغية القبض على دلالاته المحتجبة ومقاصده القصيَّة.

- ❖ يمكننا تحديد ثلاث أنماط من الفواتح ،فواتح شروع ترد في بداية النَّص وفواتح وسائط وفواتح خواتيم تؤديها محَّددات وضوابط تتعدَّد ما بين بصريَّة وصوتيَّة ودلاليَّة.

- ❖ يشكل **صلاح عبد الصبور** نسق فواتحه عبر استعارة هيئات فنون مختلفة واستدعاء الصيغ المتعددة من إنشادية، أيقونية، سرديَّة، حوارية، وصفية ، ... .

- ❖ إذا كانت الفواتح الشّعرية قد تواشجت بالخطاب السَّردي، فإنَّها تصبح أرضية صالحة لتطبيق الآليات السيميائية نفسها التي تطبق على النَّص السَّردي.

ختاما، لا يفتأ السؤال يراودنا حول مدى توافق الدلالات، التي ينتهي إليها القارئ مع مقصديَّة الشَّاعر؟

وهل تكفي مقاربة دلالات الفواتح سيميائيا في الحكم على مقاصد الشَّاعر في منأى عن تشكُّل الخطاب في مستوياته ؟

وهل يجنّد الشَّاعر لدلالاته كل مستويات خطابه، فتغدو كلّ وحدة كاشفة عنها .

الحمد لله رب العالمين وبه نستعين، هو الموفق والمعين .



الملاحق

السيرة الذاتية والعلمية لصلاح عبد الصبور:



محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكى، ولد في **3 مايو 1931** بمدينة الزقازيق. يعد أحد أهم رواد حركة الشعر العربي المعاصر ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يعّد واحداً من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر.

التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية في عام**1947** وفيها تتلمذ علي يد الشيخ **أمين الخولي** الذي ضمه إلى جماعة **(الأمناء)** التي كّونها, ثم إلى **(الجمعية الأدبية)** التي ورثت مهام الجماعة الأولى. تخرج صلاح عبد الصبور عام **1951** وعين بعد تخرجه مدرسا في المعاهد الثانوية ولكنه كان يقوم بعمله عن مضض حيث استغرقته هواياته الأدبية.

صلاح عبد الصبور والشعر الحر :

كتب الشعر في مرحلة مبكرة ثم أخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافة القاهرية والآداب البيروتية. واستفاضت شهرته بعد نشره قصيدته **شنق زهران** وخاصة بعد صدور ديوانه الأول **الناس في بلادي** إذ كرسه بين رواد الشعر الحر مع **نازك الملائكة وبدر شاكر السياب** وسرعان ما وسرعان ما وظف **صلاح عبد الصبور** هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري الذي خبا وهجه في العالم العربي منذ وفاة أحمد شوقي عام **1932** وتميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية. كما كان **لعبد الصبور** إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري حياتي في الشعر. وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتراث العربي وتأثره البارز بالأدب الإنجليزي.

تأثر عبد الصبور بالكتاب العالميين:

تأثر عبد الصبور بالكتاب العالميين وبسيَر وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب كما تنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور: من شعر **الصعاليك** إلى شعر الحكمة العربي، مروراً مثل الحلاج وبشر الحافي، الذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات. كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني (عند **بودلير وريلكه**) والشعر الفلسفي الإنكليزي (عند **جون دون وييتس وكيتس وت. س. إليوت** بصفة خاصة، وقد كتب الكثيرين لسفارة بلاده, بل في العلاقة بين " جريمة قتل في الكاتدرائية لإليوت ومأساة الحلاج لعبد الصبور. لم يُضيع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافياً أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة وكذلك كتابات **كافكا** السوداوية.

مؤلفاته الشعرية :

- ❖ الناس في بلادي **1957** .
- ❖ أقول لكم **1961**.
- ❖ تأملات في زمن جريح **1970** .
- ❖ أحلام الفارس القديم **1964**.
- ❖ شجر الليل **1973**.
- ❖ الإبحار في الذاكرة **1977**.

مؤلفاته المسرحية

- ❖ الأميرة تنتظر **1969**.
- ❖ مأساة الحلاج **1964** .
- ❖ بعد ان يموت الملك **1973**
- ❖ مسافر ليل **1968**.
- ❖ ليلى والمجنون **1971**

مؤلفاته النثرية :

- ❖ على مشارف الخمسين .
- ❖ وتبقى الكلمة .
- ❖ حياتي في الشعر.
- ❖ .أصوات العصر .
- ❖ ماذا يبقى منهم للتاريخ.
- ❖ .رحلة الضمير المصري .

- ❖ حتى نقهر الموت .
- ❖ قراءة جديدة لشعرنا القديم .
- ❖ رحلة على الورق.

وفاته :

في 13 أغسطس من العام 1981 رحل الشاعر **صلاح عبد الصبور** إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته، إثر مشاجرة كلامية ساخنة مع الفنان الراحل **بهجت عثمان**، في منزل صديقه الشاعر **أحمد عبد المعطي حجازي**، وكان **عبد الصبور** يزور **حجازي** في منزله بمناسبة عودة الأخير من باريس ليستقر في القاهرة. **تقول أرملة صلاح عبد الصبور** السيدة **سميحة غالب:** "سبب وفاة زوجي أنه تعرض إلى نقد واتهامات من قبل **أحمد عبد المعطي حجازي**، وبعض المتواجدين في السهرة وأنه لولا هذا النقد الظالم لما كان زوجي قد مات. اتهموه بأنه قبل منصب رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب، طمعاً في الحصول على المكاسب المالية، متناسيا واجبه الوطني والقومي في التصدي للخطر الإسرائيلي الذي يسعى للتطبيع الثقافي، وأنه يتحايل بنشر كتب عديمة الفائدة.. لئلا يعرض نفسه للمساءلة السياسية.. ويتصدى الشاعر **حجازي** لنفي الاتهام عن نفسه من خلال مقابلة صحفية أجراها معه الناقد **جهاد**

أنا طبعا أعذر زوجة صلاح عبد الصبور، فهي تألمت كثيراً، نحن فقدنا **صلاح عبد الصبور**، الصديق والشاعر والقيمة الثقافية الكبيرة، وهي فقدت زوجها، وفقدت رفيق عمرها، وفقدت والد أطفالها.. **صلاح عبد الصبور**، كان ضيفاً عندي في منزلي، وأيا كان الأمر ربما كان لي موقف شعري خاص، أو موقف سياسي خاص، لكن هذا كله يكون بين الأصدقاء الأعزاء، ولا يسبب نقدي ما يمكن أن يؤدي إلى وفاة الرجل. الطبيب الذي أشرف على محاولة إنقاذه، قال إن هذا كله سوف يحدث حتى ولو كان **عبد الصبور** في

منزله، أو يقود سيارته، ولو كان نائما.وفاته إذن لا علاقة لها بنقدنا، أو بأي موقف سلبي اتخذه أحد من الموجودين في السهرة." وينهي **حجازي** كلامه قائلاً: «صلاح **عبد الصبور** شاعر كبير، وسوف يظل له مكانة في تاريخ الشعر العربي من ناحية ، وفي وجدان قارئ الشعر من ناحية أخرى، وشعره ليس قيمة فنية فحسب، وإنما إنسانية كبرى كذلك ".

جوائز حصل عليها صلاح عبد الصبور:

- جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيته الشعرية (مأساة الحلاج) عام **1966** .
- حصل بعد وفاته على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام **1982**.
- الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة المنيا **1982** .
- الدكتوراه الفخرية من جامعة بغداد **1982**.


مكتبة البحث

❖ **القرآن الكريم**

****باللغة العربية****

01-إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي – مقاربات في التناص والراوي والدلالة – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.01، 1990.

02-إبراهيم نبيلة: فن القصّ بين النظرية والتطبيق،سلسلة الدراسات النقدية،مكتبة غريب،القاهرة.

03-**ابن الأثير ضياء الدين**،المثل السائر، تح.أحمد الحوفي، بدوي طبانة ،مطبعة النهضة مصر،القاهرة،ط. 01 ،1959.

04-ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح .النجار محمد علي ، المكتبة العلمية، القاهرة،(د.ط).(د.ت)،ج.01 .

05-ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح – محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط .05، 1981، ج .2.

06-ابن سينا،**أبو علي الحسين بن عبد الله:** الخطابة من كتاب الشفاء،تح.سالم محمد سليم،وزارة المعارف،القاهرة.

07-ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر،تح.زغلول سلام محمد،منشأة المعارف، الإسكندرية، ط.03 ،1980.

08-أبو ديب كمال: الرؤى المقنعة،(نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)،دراسات أدبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986.

09-أبو ديب كمال: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.01،1988.

09-أدونيس(سعيد علي أحمد) : زمن الشعر،دار الساقي ،بيروت،لبنان،ط.06 2005،

10-أدونيس(سعيد علي أحمد): الثابت والمتحول،دار العودة،بيروت،ط.02 ،1979،ج3.

11-أدونيس(سعيد علي أحمد): الثابت والمتحول،صدمة الحداثة،ج.02،ط.02 1979 بيروت.

12-أدونيس(سعيد علي أحمد): مقدمة الشعر العربي،دار العودة، بيروت، لبنان، .1997

13-إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة،بيروت،ط.03 ،1983.

14-ألفت عبد العزيز محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد. ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984..

15-أمطانيوس مخائيل: دراسات في الشعر العربي الحديث،المكتبة العصرية،ط.01 .1968

16-الأمين محمد سالم: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،الانتشار العربي،ط.01 ،2008.

17-بازي محمد: العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل- منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، الجزائر،ط.01 ، 2012.

18-بالعابد عبد الحق: عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص- تقديم.يقطين سعيد منشورات الاختلاف، ط.01، 2008.

19-البستاني صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفني- الأصول والفروع – دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط.01، 1976 .

20-بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم- إفريقيا الشرق ،المغرب، بيروت،لبنان،2000.

21-بلوحي محمد: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث – في مقاربة الشعر الجاهلي – القراءات السياقية – منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق،2004.

22-بن تميم علي : السرد و الظاهرة الدرامية – دراسة في التحليلات الدرامي – ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب، ط.01 ،2003.

23-بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000.

24-بنكراد سعيد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن،الدار البيضاء ،(د.ط) 2001.

25-بنكراد سعيد: سيميولوجيا الشخصيات السردية – رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا- دار مجدلاوي، ط. 01 ،2001 .

26-بنكراد سعيد: مدخل إلى السيميائيات السردية،دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط.01،1994.

27-بنيس محمد : الشعر العربي الحديث – بنياته وابدالاتها- في الشعر المعاصر – دار توبقال ،دار البيضاء ،المغرب ط.01 ،1990.

28-بنيس محمد: الشعر العربي الحديث . بنياتها وإبدالاتها- الرومانسية العربية . ج.02 دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب ،ط.02 ،2001.

29-بو طيب عبد العالي: مستويات تحليل النص الروائي – مقاربة نظرية – مطبعة الأمنية الرباط، المغرب ، ط.01، .1999

30-بوشفرة نادية: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.

31-بوشفرة نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو ،(د.ط) ، 2011.

32-بوطاجين السعيد: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف ،الجزائر، 2000.

33-بيضون حيدر توفيق: صلاح عبد الصبور(قصيدة مصر الحديثة)، دار الكتاب العلمية،بيروت، لبنان، ط.01 ،1993.

34-تسيير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى،دار البداية ،الأردن،ط.01 ،2010

35-التوحيدي أبو حيان الإمتاع والمؤانسة، تح. أمين أحمد، الزين أحمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة،1942.

36-التوحيدي أبو حيان: الهوامل والشوامل، تح. أمين أحمد والسيد أحمد صقر،لجنة التأليف والترجمة والنشر،1951.

37-**الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):** الحيوان، تح. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01 ،1968.

38-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين،ج.1،تح.هارون عبد السلام، ط. 01، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر،القاهرة.1998.

39-جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ـ دراسات في الشعر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، ط.03،1982.

40-الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، شر.تع.خفاجي محمد عبد المنعم ، القاهرة ، مصر،1969.

41-جلاولي عز الدين: سلطان النص،دارسات في روايات ،دار المعرفة، الجزائر،2008.

42-حازم القرطاجني أبو الحسن: ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق/تح.ابن خوجة محمد الحبيب، الدار العربية للكتاب،مطبعة دار الشباب ،تونس.

43-**حسين حسين خالد** : شؤون العلامات – من التشفير إلى التأويل – دار التكوين دمشق، حلبوني ، ط . 01 ، 2008.

44-**حسين حسين خالد:** في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية – دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر ،دمشق،2007.

45-**الحطيني يوسف:** في سردية القصيدة الحكائية - محمود درويش نموذجا- منشورات الهيئة العامة السوريّة للكتاب،وزارة الثقافة،دمشق،2010 .

46-**حماش جويدة:** بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي- مقاربة في السيميائيات - منشورات الأوراس،(د.ط)،(د.ت).

47-**خليف مي يوسف:** العناصر القصصية في الشعر الجاهلي،دار الثقافة،القاهرة.

48-**خليف ميّ يوسف:** بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي،دار قباء القاهرة،ط.01 ،1988.

49-**خليف مي يوسف**،العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة،.

50- **حليفي شعيب:** هوية العلامات - في العتبات وبناء التأويل - دار الثقافة ،الدار البيضاء،ط.01 ،2005.

51-**خليل أحمد خليل:** مضمون الأسطورة في الفكر العربي،دار الطليعة ،بيروت لبنان ط.01 ،1986.

52-**خمري حسين:** نظرية النص- من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- ط.01 2007.

53-**الخياط جلال:** الأصول الدرامية في الشعر العربي،دار الحرية للطباعة، بغداد،1982.

54-**خير بك كمال:** حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر- دراسة حول الاجتماعي والثقافي للاتجاهات الأدبية - تر. لجنة من أصدقاء المؤلف، ط.01 1982.

55-داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة- تحليل نصي- دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب،ط.01 ،1988 .

56-داغر كميل قيصر: بريتون أندري- شاعر الحرية والحب والحلم مع ملحق عن السوريالية العربية ـ سلسة أعلام الفكر العالمي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1979.

57-درويش أسيمة : مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس" سعيد علي أحمد"، دار الآداب ،بيروت، لبنان،ط.01، 1992.

58-الرازي (أبو عبد الله محمد بن بكر): روضة الفصاحة،تح.خالد الجبر، دار وائل للنشر،ط.01 ،2005.

59-راضي جعفر عبد الكريم: تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية- مهرجان مربدا الشعري ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،ط .01 ،2000.

60-الرقيق عبد الوهاب: ابن صالح هند ،أدبية الرحلة في رسالة الغفران،دار محمد علي صفاقس،تونس،ط. 01، 1999 .

61-ريان أمجد: صلاح فضل والشعرية العربية ،دار قباء،القاهرة،مصر،2000.

62-زيدان محمد : البنية السردية في النص الشعري ،الهيئة العامة لقصور الثقافة،ط.01 2004.

63-الزيدي توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،دار العربية للكتاب ليبيا،1984.

64-السحرتي مصطفى : النقد الأدبي من خلال تجاربي ، معهد الدراسات الأدبية ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة.

65-السعدني مصطفى: البنيات الأسلوبية – في لغة الشعر العربي الحديث . منشأة المعارف،الإسكندرية.

66-السيد شفيع : قراءة الشعر وبناء الدلالة ،دار غريب،مصر ،1999.

67-**شكري غالي:** شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، لبنان، ط .01.

68-**الشهري عبد الهادي بن ظافر:** استراتيجيات الخطاب- مقاربة تداولية - بيروت،دار الكتب الجديدة، ط.01 ، 2004.

69-**صالح إبراهيم:** الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.01 ، 2000

70-**الصاوي أحمد عبد السيد:** مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين و النقاد البلاغيين دراسة تاريخية فنية ،منشأة المعارف،الإسكندرية، مصر،1988.

71-**صدوق نور الدين:** البداية في النص الروائي،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط.01 1994.

72-**الصكر حاتم:** مرايا نرسيس، الأنماط النوعية و التشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.01 ،1999.

73-**صلاح عبد الصبور** : حياتي في الشعر،م.3 ،دار العود،بيروت،ط.02 ،1977.

74-**صلاح عبد الصبور:** الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

75-**ضرغام عادل:** في تحليل النص الشعري،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط.01 ،2009.

76-**ضياء غني لفتة:** البنية السردية في شعر الصعاليك،دار الحامد للنشر و التوزيع،ط. 01، 2009 .

77-**طه حسين:** في الأدب الجاهلي ،دار المعارف،مصر(د.ت).

78-**العباس محمد:** ضد الذاكرة،شعرية قصيدة النثر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، بيروت ،لبنان ،ط.01 ،2000.

79-عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط.01،2005.

80-عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي،بيروت، لبنان،ط 01. 1984.

81-عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، ط .01، 2005.

82-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد– عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)،1998.

83-عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة– بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

84-عبيد محمد صابر،البياتي سوسن: جماليات التشكيل الروائي– دراسة في الملحمة الروائية " مدارات الشرق لنبيل سليمان"– عالم الكتب،اربد،الأردن،ط.01، 2012.

85-عثماوي محمد زكي: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة،دراسات تحليلية مقارنة،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان،1980 .

86-عدالة أحمد محمد إبراهيم : الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط.01، 2006.

87-عزام محمد : شعرية الخطاب السردي ،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق (د.ط)،2005.

88-عزام محمد: الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط.01 ،1995.

89-عزام محمد، النقد والدلالة – نحو تحليل سيميائي للأدب– منشورات وزارة الثقافة، سوريا،1996.

90-العسكري أبو هلال: الصناعتين- الكتابة والشعر- تح، قميحة مفيد،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان.

91-العشري زايد علي: استحضار الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.

92-العشري علي زايد، دراسات نقدية في شعرنا الحديث، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، ط.02 ،2002.

93-العلاق علي جعفر : الشعر والتلقي – دراسات نقدية – دار الشروق،عمان، 1997.

94-العلاق علي جعفر: الدلالة المرئية- قراءات في شعرية القصيدة الحديث –دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01 ، 2002.

95-عيسى فوزي: النص الشعري وآليات القراءة ،منشأة المعارف،الإسكندرية.

96-فضل صلاح: الأساليب الشعرية المعاصرة،دار قباء للطباعة والنشر،1998.

97-فضل صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط. 01، 1998.

98-قاسم سيزا، أبو زيد نصر حامد أبو زيد : أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة ، شركة دار إلياس ، القاهرة، الدار البيضاء، ط . 02 ،1986.

99-القاضي عبد المنعم زكريا: البنية السردية في الرواية ،الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط.01 ،2009.

100-القاضي محمد وأخرون: معجم السرديات، دار الفارابي،لبنان،ط.01 ،2010.

101-قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،(د.ط)، 2001.

102-قطوس بسام موسى : سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، عمان ،الأردن، ط.01 ،2006

103-**قميحة مفيد:** شرح المعلقات السبع ،منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط.01، 2000.

104-**القيرواني ابن رشيق:** العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح .محمد قرقزان- دار المعرفة،بيروت ،لبنان.

105-**القيصري فيصل صلاح:** جماليات النص الأدبي . أدوات التشكيل وسيمياء التعبير . دار الحوار ،اللاذقية ،سورية ط. 01 ،2011.

106-**كاملي بلحاج:** أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة،- قراءة في المكونات والأصول . منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

107-**كحال بو علي**،معجم مصطلحات السرد،عالم الكتب للنشر والتوزيع،الجزائر، ط.01، 2002.

108-**الكردي عبد الرحيم:** البنية السردية للقصة القصيرة،مكتبة الآداب، ط.03،(د.ت)،

109-**الكريطي حاكم حبيب** : السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ،كلية الآداب،جامعة الكوفة،2009.

110-**لحمداني حميد:** بنية النص السردي من منظر النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب،ط.03، 2000.

111-**الماكري محمد:** الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهرتي . المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان،ط.1961،01.

112-**مبروك عبد الرحمان:** من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- دار الوفاء، سوريا،ط.01 ،2002.

113-**محمود عبد الوهاب:** ثريا النص . مدخل لدراسة العنوان القصصي . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1999 .

114-**المدني علي بن معصوم:** أنوار الربيع في أنواع البديع ،تح. هادي شاكر،ج.01 مطبعة النعمان.

115-**مرتاض عبد الملك:** القصة والأدب العربي ،مكتبة الشركة الجزائرية،ط. 01، الجزائر،1968.

116-**مرتاض عبد الملك**،. نظرية الرواية ، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط01، 2009.

117. **مرتاض عبد الملك**،بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، لبنان، ط01، 1986.

117-**المرتجى أنور**: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987،

118-**مرتد أحمد:** البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط.01 .2005

119-**المرزوقي سمير، شاكر جميل:** مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط.01،(د.ت) .

120-**مريدن عزيزة** : القصة الشعرية في العصر الحديث،دار الفكر،دمشق،سوريا،ط.01 1984.

121-**مفتاح محمد:** تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،1985.

122-**المقالح عبد العزيز:** الشعر بين الرؤيا و التشكيل،دار العودة،بيروت،لبنان،ط.01 1981.

123-**المناصرة عز الدين:** الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)،دار الراية للنشر والتوزيع،الأردن،عمان،ط. 01 ،2010.

124-**منصر نبيل** : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ط 01، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007.

125**–نازك الملائكة:** قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،1983.

126**–الناقوري إدريس:** لعبة النسيان – دراسة تحليلية نقدية – الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط.01، 1995.

127**–نصار حسين:** القصة في الشعر العربي . أراء حول قديم الشعر وجديده . ،كتاب العربي،ط.01،أكتوبر،1986.

128**–النصري فتحي:** السردي في الشعر العربي الحديث . في شعرية القصيدة السردية . الشركة التونسية لتنمية فنون الرسم، ط.01 ،2006 .

129**–النصير ياسين:** الاستهلال– فن البدايات في النص الأدبي ،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1993.

130**–النعيمي حمد أحمد:** إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،دار الفارس للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط.01 ،2004.

131**–نوفل يوسف حسن:** موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر،مؤسسة المختار للنشر التوزيع ،مصر،ط.01، 2006.

132**–الهاشمي أحمد:** جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت،1978.

133**–الهاشمي علوي:** السكون المتحرك،ج .01،بنية الإيقاع، منشورات إتحاد الكتاب،الإمارات،ط.01 ، 1992.

134**–هلال عبد الناصر:** آليات السرد في الشعر العربي المعاصر،مراكز الحضارة العربية، ط.01 ، 2006.

135**–هلال محمد غنيمي** : النقد الأدبي الحديث،دار العودة، بيروت ،لبنان، ط.01 1982.

136**–وادي طه:** جماليات القصيدة المعاصرة،الشركة المصرية العالمية للنشر،مصر،ط.01 2000.

137–**الورقي سعيد:** لغة الشعر العربي الحديث . مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية . دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.03، 1984.

138–**الولي محمد:** الاستعارة محطات ، يونانية ،عربية وغربية ،دار الأمان ، الرباط المغرب، ط.01 ، 2005 .

139–**وهب رومية:** الرحلة في القصيدة الجاهلية،مؤسسة الرسالة ،بيروت،ط.03 ،1982.

140–**يحياوي رشيد:** الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي – إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1998.

141–**يعقوب ناصر** : اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، 2004.

142–**يقطين سعيد:** الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي–،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط.01 ،1997.

****المترجمة****

143–**أرسطو طاليس:** الخطابة ، تر.تع بدوي عبد الرحمن ، الترجمة العربية القديمة ، دار القلم ،بيروت ، لبنان ،1979.

144–**إيكو أمبرتو:** العلامة. تحليل المفهوم و تاريخه . تر.بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط .01 .

146–**بارث رولان** : درجة الصفر للكتابة، تح. برادة محمد،دار الطليعة ،ط.01 ،1980.

بارث رولان: التحديد البنيوي للسرد ،تر، بحراوي حسن ، العمري بشير، عقار عبد الحميد ،سلسلة ملفات طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد الكتاب، المغرب،ط. 01.

148-بارث رولان: درس السيميولوجيا، تر. عبد العالي بن عبد السلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط . 02 ،1986.

149-بيرنار سوزان: قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا . ،تر. مغامس زهير مجيد، دار المأمون للترجمة و النشر،المغرب،1993.

150-تدوروف تزيفتان : مخائيل باختين . المبدأ الحواري . تر. نفري صالح ، دار الفارس للنشر والتوزيع ،عمان الأردن،ط.02، 1996.

151-تودوروف تزفيتان: في أصول الخطاب النقدي، تر. المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

152-تينيانوف يوري: مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيون الروس ـ تر. الخطيب إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.02، 1982.

153-**جون فانسان:** رولان بارث و الأدب ،تر. سويتري، إفريقيا الشرق،المغرب، ط.01 . 1994

154-جيرار جينات،خطاب الحكاية . بحث في المنهج . تر. معتصم محمد، حلمي عمر الأزدي عبد الجليل،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ط.01 ،199.

155- جيرار جينات : خطاب الحكاية . بحث في المنهج .،تر.معتصم محمد القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة،1997.

156-جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر . أيوب عبد الرحمن، منشورات توبقال، المغرب، ط . 02، 1986.

157-ديشن أندري جاك : استيعاب النصوص وتأليفها، تر.هيم ولمع المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر،ط.01، .1991

158-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر. عصفور جار- دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998.

159-**روجز فرانكلين:** الشعر والرسم، تر. مظفر مي ، دار المأمون، ببغداد ،العراق،1990،

160-**ريفاتير ميكائيل:** دلائليات الشعر، تر. معتصم محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1997.

161-**ستيس وولتر** : تاريخ الفلسفة اليونانية ، تر.مجاهد عبد المنعم ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 02،2005 .

162-**سلدن رامان** :النظرية الأدبية المعاصرة ،تر.عصفور جابر،دار قباء،1998

163-**شولز روبلت:** السيمياء والتأويل،تر. الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1994.

164-**فليب هامون:** مدخل إلى السميائيات السردية، تر. بنكراد سعيد، منشورات الاختلاف، ط.01،الجزائر، 1994،

165-**كريستيفا جوليا:** علم النص،تر.الزاهي فريد،مرا.ناظم عبد الجليل، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب ،ط.02 ،1997. [1]

166-**كلود كوكي جان:** السيميائية مدرسة باريس،تر.بن مالك رشيد ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر ،وهران، 2003 .

167-**كوهن جان:** بنية اللغة الشعرية،تر.الولي محمد،العمري محمد،الدار البيضاء، المغرب،ط 01 ،1986

168-**مورو فرانسوا**:البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية- تر.الولي محمد،جرير عائشة،دار الخطابي،ط.01 ،1889.

169-**ميشال أريفيه وآخرون:** السيميائية أصولها وقواعدها،تر. رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (د.ط) الجزائر،2002.

170-**جوزيف كورتيس:** مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر.حضري جمال ،منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2007.

171-ولفغانغ كيزر: من يتكلم في الرواية (شعرية المسرود) ،تر.عدنان محمود- منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق، ط.01 ،.2012

172-وليام.ك.ويمزات،وكلينث بروكس،تر.حسام الخطيب،صبحي محي الدين،النقد الأدبي،تاريخ موجز،النقد الحديث، دمشق،1977 .

173-ياكبسون رومان، قضايا الشعرية ،تر.الولي محمد،حنون مبارك،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب،ط.01 1988.

****باللغة الفرنسية****

174-Aristote : Poétique, tra, Hardy J, Paris, 2 em ed, 1995.

175-Barthes Roland: -Le plaisir du texte, ed Seuil, Paris,,1973

176- **Barthes Roland**- Critiques et vérité ed Seuil, Paris.1969.

177-Chistin Anne Marie : 115- Poétique du blanc, Peeters vrin, Bondgentenlaan, Leuven, 2000..,

178-Greimas A.J.,Jcourtés : sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage.éd. Hachette, Paris, 1979.

179-Greimas, (A.J): 119- Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.

180-Heidegger Martin : 125-Chemines qui ne mènent nulle part, ed, Gallimard, trad, Wolfgang, Broqu" Holzwege

189-J .Courtes : Analyse sémiotique du discours,de l'énoncé a l'énonciation ,Paris,éd. Hachette ,1991.

190-J .Dubois ,Dictionnaire de linguistique, ed Seuil, Paris.1969

191-**J**, **Courtes**, Le Conte populaire- poétique et mythologie. éd. Hachette, Paris, 1979.

192-Jakobson Romane: Essais de linguistique générale ,tard.Nicolas Ruwet ,Paris,éd. Minuit.

193-Piers C.S : -Ecrits sur le signe, tra, Gérard Deledalle, op, cit.

194-Riffater Michael ,Semiotique de la poésie, trad .John Jakes thomas, Paris , éd . Seuil. J .Fontanille, Sémiotique et littérature,éd. P.U.F ,1999 ,p.192.

195-Tesniere, eléments de syntasce structurale,éd. Klinckséeck, Paris, 1969.

****الدوريات ،المجلات والمعاجم****

196-ابن منظور،لسان العرب،دار الفكر،دار صادر،بيروت،لبنان (هلل)

197-اسطمبول ناصر: مسرح الطفل من الحلم إلى المرآة، مقاربة فرويدية لاكانية، مجلة تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، عدد01، 1992.

198-أفق التحولات في الشعر العربي،شهادات ونصوص،دار الفنون،مؤسسة عبد الحميد شومان،الأردن،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط.01، 2001.

199 -ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت.

200- أندري دي لينجو: إنشائية الفواتح النصية ،تر.تبيغ إدريس سعاد ،مجلة النوافذ،النادي الأدبي الثقافي،جدة ع.01 ،1989.

201-بوعزة محمد: من النص إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي ، مج .04، ع . 53 .

202-بونشادة نبيلة: الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة" مج.المخبر،ع.07،2011،أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري،جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر .

203-حمداوي جميل، السيميولوجيا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، م . 25،ع. 03، 1998.

204-الخطيب حسام: الأدب والفكر وما بينهما، عالم الفكر، مج 24،ع .04 أفريل ،1996.

205-**خليفي شعيب** :مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مج.11، ع.04، 1993.

206-روابنية الطَّاهر: قراءة في التحليل السردي للخطاب،مجلة التواصل، عنابة، ع.04، .1999

207-فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت،1992.

208-كيديك جمال: السيميائيات السردية بين النمط الأدبي والنوع الأدبي،أعمال معهد اللغة العربية،جامعة عنابة،1985.

209-لحميداني حميد : عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي بجدة ، مج. 12، ع . 46 ، 2003 .

210- مجلة العربي، الكويت ، عدد أكتوبر ، .1979

211-**المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية،مكتبة الشروق الدولية ،مصر،مكتبة كنوز المعرفة، ط.05 ،.2011.

212-**منصور فؤاد**،حوار مع كريستيفيا جوليا، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع.18 ، .1982

213-**موكاروفسكي**: اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر.كمال ألفت الروبي، مجلة فصول، ع.01، مج. 05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1984.

214-**موكاروفسكي**: اللغة الشعرية واللغة المعيارية، ترجمة، كمال ألفت الروبي، مجلة فصول، عدد01، مجلد 05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1984.

215-**يوسف أحمد** : سيميائيات التواصل وفعالية الحوار. المفاهيم والآليات . مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران،الجزائر،ط.01 ،2004.

****الدواوين****

216-**امرئ القيس:** شرح حنّا الفاخوري،دار الجيل،بيروت.

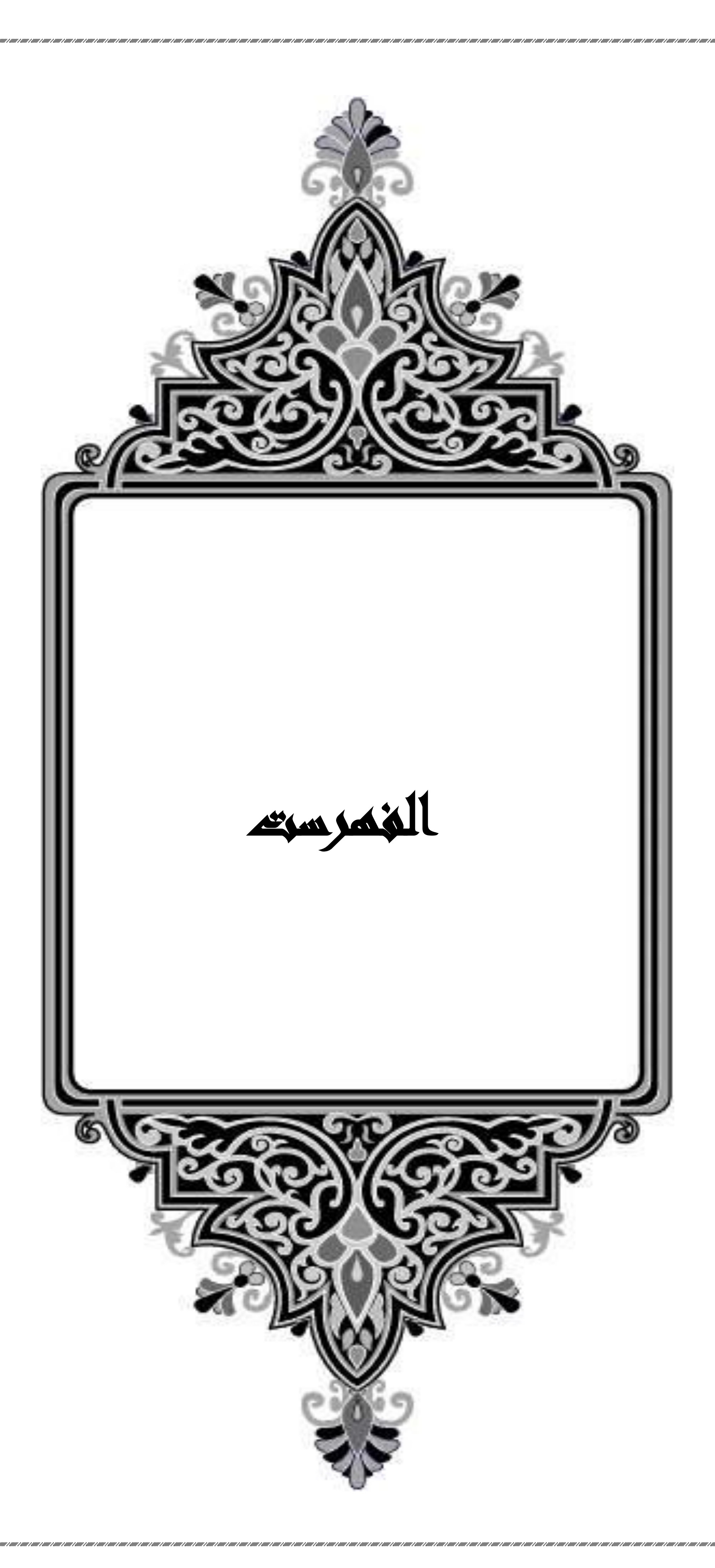
217-**صلاح عبد الصبور**: الإبحار في الذاكرة، دار العودة، بيروت، ط.03 ،1982.

218-**صلاح عبد الصبور**:الأعمال الكاملة،دار العودة،بيروت،ط.01، 1973.

المخطوطات**

219-**اسطنبول ناصر**: تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 2005-2006.

219-**يوسف أحمد**: السيميائيات وفلسفة المعنى، رسالة دكتوراه، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2003-2004.



الفهرست

الفصل الأوّل

انعطاف الخطاب الشّعري إلى خطاب السَّرد

المبحث الأول

تواصل الشّعر بالخطابة

المبـحث الثانـي

تواصل الشّعر بالسَّرد لدى القدامى

المبحث الثالث

تواصل الشعر بالسرد لدى المحدثين

الفصل الثّاني

استراتيجية تشكّل الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر

المبحث الأول

صيَّغ الفواتح ومحدّدات تشكُّلها البنوي

المبحث الثاني

أنساق الفواتح في الخطاب الشّعري المعاصر

المبحث الثالث

الفواتح عبر إستراتيجية التَّناص

الفصل الثالث

سيمياء الصيغ السَّردية في للفواتح الشّعرية

المبحث الأول

سيمياء السَّرد الروائي في الفواتح الشعرية

المبحث الثاني

سيمياء القصّ العجيب في الفواتح الشعرية

المبحث الثالث

سيمياء المحكي في الفواتح الشعرية

ملخص

إنَّ الكتابة الشعريَّة وعبر انعتاقها عن المُحُدّدات القبليَّة وتخطّيها للمسالك التي ارتهنت إليها في عرف أنماطها التقليديَّة قد تعدَّت ضيق التصنيف ورتابة التوصيف بدءً بفاتحة الخطاب الذي تجاوز قاريَّة المطلع وأحاديته إلى أنماط متباينة وأنساق لا متناهية . نصب هذا التخطّي تهيَّأت فواتح الخطاب الشّعري المعاصر وفق تشكيلات تُخالف ما يقابلها في الشّعر التقليدي حين انبرت لها مُكْنة التهجين البنائي تبعًا للتَّحول الذي باشر الخطاب الشّعري في صوغه المنفتح على المتغاير من تكوينه. يعدُّ خطاب "صلاح عبد الصبور" الشّعري أنموذجا للبحث كونه تعدَّى تلك المحدّدات لوظيفة البناء التي تُمليها بلاغة الجنس، لينتقل من الجاهز المغلق إلى المفتوح المُتَداخل، وفق استدعاء أنساق متعدّدة عبرها يتشكَّل هيكل النَّص بدءً بالفاتحة بوصفها العنصر النَّسقي الأوَّل الذي يتوّج الخطاب ومحطة الانطلاق لمساره وضمنها يتمُّ تفاعل العناصر البنائيَّة للشّعر مع الخصائص الفنيَّة للأنواع الأدبية الأخرى ولاسيَّما السَّرد لما يتمتع به من رحابة التَّوسع وما يحفل به من ملامح متنوعة تتيح إمكانية المتح من آلياته.

الكلمات المفتاحية:

صلاح عبد الصبور؛ الفواتح؛ السّرد؛ السيميائيات؛ السرد؛ الصيغ السردية، التناص؛ بنية المحكي؛ سيمياء التلفظ؛ الخطاب الشّعري.

نوقشت يوم 06 ديسمبر 2018